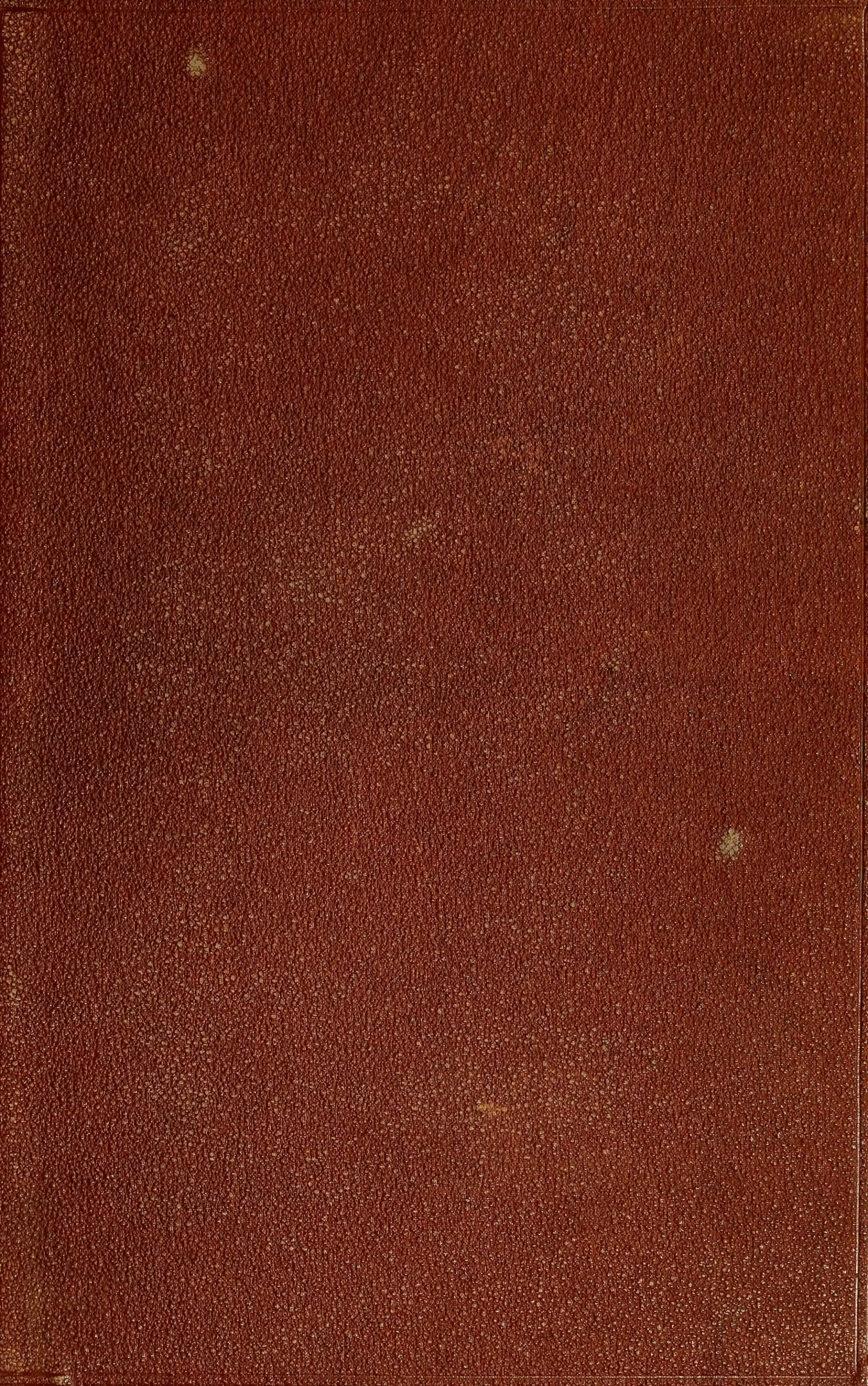








# GAZETTE

DES

# BEAVX-ARTS

---

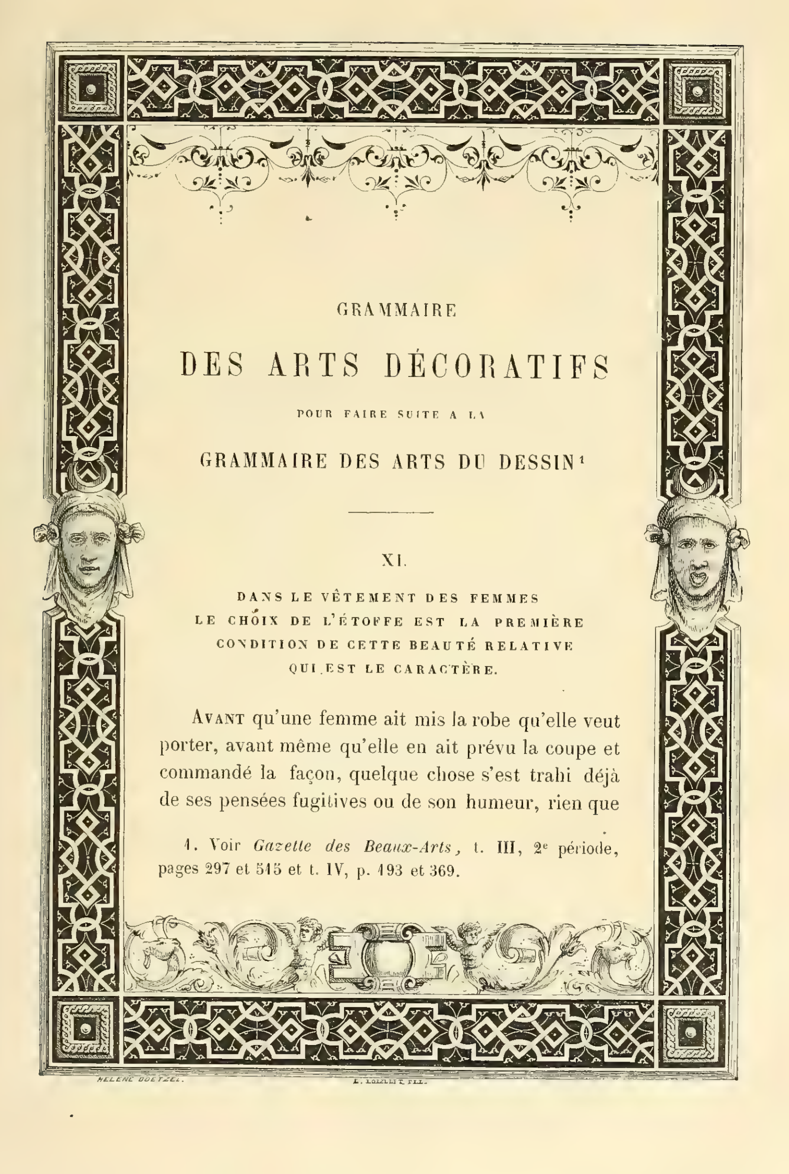
QUATORZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME CINQUIÈME


J. Claye, imprimeur
S. Benoit, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1872
HERVY, DEL.





GRAMMAIRE

# DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

## GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN[1]

---

### XI.

DANS LE VÊTEMENT DES FEMMES
LE CHOIX DE L'ÉTOFFE EST LA PREMIÈRE
CONDITION DE CETTE BEAUTÉ RELATIVE
QUI EST LE CARACTÈRE.

Avant qu'une femme ait mis la robe qu'elle veut porter, avant même qu'elle en ait prévu la coupe et commandé la façon, quelque chose s'est trahi déjà de ses pensées fugitives ou de son humeur, rien que

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, 2e période, pages 297 et 515 et t. IV, p. 193 et 369.

dans le choix de l'étoffe qui a fixé son regard et ses préférences. Combien de degrés à parcourir, dans l'échelle des menus sentiments, entre l'austérité de la bure et la molle souplesse du foulard ! Combien de nuances à observer, depuis la flanelle, qui suffisait jadis à la grâce pudique des jeunes filles d'Athènes, jusqu'à la soie aux vives cassures dont les frôlements accompagneront la marche d'une femme et annonceront son approche.

Et d'abord, c'est dans leur rapport avec la lumière que les étoffes à choisir se caractérisent. Chacune, indépendamment de son prix, se distingue au premier coup d'œil par sa manière propre de se marier avec les clartés du jour. Il est des tissus qui absorbent le rayon, comme la laine, d'autres qui le réfléchissent vivement, comme le satin, d'autres qui l'assoupissent, comme le drap, ou qui l'éteignent, comme le velours.

Si l'organdi est simple, si la tarlatane est modeste, si le barége est discret, si l'on recommande parfois, dans une intention de sagesse, la *sainte mousseline*, c'est avant tout parce que ces tissus, se laissant traverser par la lumière, conservent un œil doux et se refusent à briller. S'il y a une nuance de gravité dans le pou-de-soie, dans la faille, dans le gros de Naples, c'est que le grain de ces étoffes en amortit légèrement l'éclat, tandis que le taffetas léger et les soies minces, les marcelines d'Avignon, les florence offrent plus nettement les contrastes du jour et de l'ombre et accusent, le long de leurs plis faciles, des arêtes de lumière. Ces traînées de clair sont quelquefois très-sensibles dans les tissus qui jouent la soie, comme les alpagas, mais avec des ombres plus grises qui atténuent le luisant. Enfin, si les velours de soie ont un grand air d'opulence étouffée, cela tient à ces beaux reflets, chauds et sourds, qui se fondent sur leurs bords avec la profondeur de l'ombre. En se mêlant à la soie, ou au poil d'alpaga, ou au poil de chèvre, pour produire la popeline d'Irlande, la sultane, l'alpaga, le mohair, la laine rend ces tissus moins lumineux que la soie pure, et, par cela même qu'elle en tempère le brillant, elle leur prête une apparence de luxe mitigé qui se rapporte à la prévoyance domestique et aux vertus de famille.

Dans le même ordre d'idées, les laines lustrées et le coton forment en se croisant des étoffes rases et d'un aspect à demi mat, comme l'orléans, qui réunissent à la simplicité le confort. Et tout ce qui est coton pur, comme le jaconas, la percale, le nansouk, présente, après le coup de fer, une franchise de plis, une netteté d'aspect, qui indiqueront dans la toilette une sorte de propreté morale, et qui seront plus frappants

encore dans des pièces de pur fil, telles que la toile, le coutil, la batiste.

Ainsi la matière du tissu est déjà en elle-même un commencement de caractère par la seule façon dont elle se combine avec le jour, c'est-à-dire par la seule manière dont elle l'absorbe ou le réfléchit. Mais ce caractère, il va se nuancer presque à l'infini, selon que l'étoffe sera unie ou rayée, piquée ou ramagée, jonchée de gros pois ou de menues fleurs, et selon que ces divers motifs d'ornements seront répétés ou alternés, abondants ou rares, imperceptibles ou voyants, largement espacés ou semés dru, jetés avec un apparent désordre ou régulièrement disposés.

La rayure? Elle change immédiatement la physionomie du tissu, produisant un effet d'allongement, si elle est verticale, et si elle est horizontale, un effet contraire. Oblique, la rayure trahirait une intention de liberté absolue et de sans façon, parce qu'elle ne répondrait ni à la station de la figure ni à son repos. Du moment que la rayure est un moyen de varier l'étoffe, elle produit le contraire du sentiment qui s'attache à l'unité, à l'uni, surtout si elle est alternante par la couleur ou par l'épaisseur des raies, si, par exemple, une bande large succède à une bande étroite, ou un liteau rose à un liteau rouge.

Entre l'étoffe unie et l'étoffe rayée, il y a la même différence qu'entre un dessin à l'estompe et une gravure. Un peintre austère, un Ingres, par exemple, qui veut donner du style à son dessin, le préfère estompé, et pourquoi? Parce que l'expression de la forme lui semble plus grande quand elle est simple, et parce que les grâces du coup de crayon, la liberté des hachures, peuvent dégénérer en gentillesses et attirer l'attention du spectateur sur la manière d'exprimer la forme plutôt que sur la forme exprimée. Que fait le graveur, au contraire? Pour traduire un dessin uni, c'est-à-dire lavé, estompé ou grené, il invente des rayures, autrement dit des *tailles*, qui produiront sur l'estampe la même somme de noir, mais qui, par leur allure, leur souplesse, leurs tournoiements, leurs courbes élégantes, vont agrémenter le sévère dessin du maître, tantôt s'espaçant sur les parties saillantes, tantôt se resserrant dans les creux.

Voyez maintenant une étoffe rayée : elle se grave elle-même pour ainsi dire ; les hachures qui, sur le métier du tisseur, conservaient une régularité inexorable, se briseront sur la robe taillée et cousue ; elles dérangeront leur parallélisme à chaque mouvement ; elles paraîtront se disperser ici, là se réunir ; elles ondoieront aux moindres rides de la

surface, pour aller ensuite se rétrécir et se perdre au fond des plis obscurs. Mais si la rayure a un accent de fantaisie, c'est parce qu'elle provoque et amuse l'œil, par opposition à la dignité de l'uni qui tranquillise le regard. L'une paraît frivole, parce que l'autre ne l'est point.

Que si l'étoffe une fois rayée se complique d'une seconde rayure, le pire est que les deux raies se coupent à angles droits. Rien n'est, en effet, plus malencontreux qu'une étoffe à carreaux; coupée en robe, surtout dans le corsage, parce que la parfaite régularité des carreaux fait immédiatement ressortir la moindre imparité dans les épaules, la moindre inégalité dans les omoplates, dans les clavicules, dans les seins.

En modelant la figure humaine, le suprême dessinateur semble y avoir laissé, il est vrai, quelques traces d'une mise aux carreaux; mais les verticales et les horizontales sur lesquelles la figure était construite ont été effacées presque partout, de façon que la nature n'étant pas enchaînée dans des lignes rigoureuses pût librement enfanter des individus sans nombre, tous semblables au type originel, mais tous différents par les accidents sans fin de la vie. Seul, le type primordial pourrait être replacé dans les réseaux de la divine géométrie.

Toutefois, si les carreaux de l'étoffe sont extrêmement petits, l'inconvénient n'existe plus, le tissu paraît seulement grené, et l'unité se rétablit. De même, quand des deux rayures qui se coupent à angles droits, l'une l'emporte franchement sur l'autre, soit par l'intensité du ton, soit par la largeur de la bande, le carreau se dissimule et ne forme plus qu'une seconde variété ajoutée à la rayure; mais cela ne saurait être que si l'un des tons est trois fois plus intense que l'autre, et la première raie trois fois plus large que la seconde.

Cette observation se peut vérifier sur les soies écossaises où l'on voit que les rayures, bien qu'elles se croisent à angles droits, forment très-rarement des carrés visibles parce qu'ils sont interrompus par le changement continuel de la teinte. Ici, par exemple, un rouge vif brunit d'un côté jusqu'au marron, et de l'autre va s'évanouir en un rose pâle. Là, des rectangles bleus se décolorent dans une bande verte, ou, rencontrant du ponceau, tournent au violet; quelquefois le tissu est animé sur un point par un jaune d'or qui s'efface en passant au blanc écru. Viennent ensuite des raies fines et claires qui, rangées à des distances inégales, allongent les carrés en tout sens et en corrigent ainsi la froideur. Mais, quel que soit le dessin de la soie écossaise, l'extrême variété des tons et

la complication des lignes changeantes en font une étoffe qui appartient à la fantaisie, et dont le caractère répugne à la dignité du vêtement; aussi est-elle employée fort à propos pour les enfans et taillée en robe courte pour les fillettes... Mais n'est-il pas admirable que les mêmes principes qui gouvernent les grandes choses règlent aussi les moindres, et que l'unité soit une condition de noblesse dans l'art le plus frivole en apparence, comme elle est un secret de grandeur dans les plus hautes œuvres de l'esprit!

Une remarque à faire sur les taffetas chinés, sur les failles brochées, c'est qu'ils reviennent à l'uni, si le dessin superposé est assez ténu pour ne produire à distance qu'une nuance générale du ton de dessous. Cependant, lorsqu'on regarde de près ou de loin ces soies noires brodées qui se fabriquent à Lyon, et sur lesquelles se détachent en relief des fleurettes de diverses couleurs, il faut reconnaître que l'exiguïté de l'ornement ne saurait produire un équivalent de l'uni, parce que les petites fleurs y sont ajoutées en saillie et s'enlèvent sur le fond, comme des touches empâtées sur la toile du peintre. Dans ce cas, il est convenable que les broderies présentent des alternances de couleur et des alternances de disposition. On se procure alors franchement tous les avantages de la variété, la fleur, je suppose, étant successivement jaune, verte et rouge, mais se redressant dans un ton, s'inclinant dans un autre, ou bien se dirigeant tour à tour de gauche à droite et de droite à gauche.

Le broché se compose-t-il de deux teintes différentes, par exemple de ramages grenat sur fond noir, il en résulte une richesse profonde, mais sévère encore, moins sévère pourtant que ne serait le broché ton sur ton, qui présenterait, soit un bleu clair sur un bleu foncé, soit un noir plucheux et mat sur un noir lisse et brillant. A la dignité du vêtement féminin se rapporte tout ce qui laisse triompher l'unité en l'assaisonnant de variétés légères, formées par un dessin superposé de la même teinte, ou par quelque sobre changement de coloration, ou par le travail de l'ouvrier, qui, passant l'étoffe à la calandre, pour y imprimer les effets de la moire, y fait serpenter des ruisseaux de lumière, et varie ainsi l'unité sans y introduire aucun élément nouveau de dessin ou de couleur.

Lorsque Véronèse, dans les *Noces de Cana*, nous montre ces étoffes magnifiquement ramagées, où il prodigue la variété des teintes et les éclats du contraste, il est remarquable que les robes de parade, les damas splendides, les soies jaunes, les velours émeraude sont réservés

aux musiciens du banquet et aux échansons, sans parler de l'époux et de l'épousée, tandis que la Vierge et le Christ et ceux qui figurent aux places d'honneur sont revêtus de tuniques d'un rouge uni, d'un bleu simple et d'une laine austère. De sorte que, même en représentant un festin oriental qui lui permettait d'étaler tout le faste de son opulence, le grand peintre a obéi instinctivement aux convenances morales dont se compose l'esthétique du costume, et qui déjà se font sentir dans le seul caractère du tissu.

Nous avons dit quelle était l'expression morale des couleurs et comment elles se doivent assortir, dans la parure des femmes, aux nuances de la chevelure qui correspondent elles-mêmes presque toujours à telle variété de la peau, à telle couleur des yeux. Suivant donc la pente de son humeur, suivant le tour de ses pensées, la femme occupée de son vêtement choisira les tons francs ou rompus, exaltés ou modestes, ceux qui montent du violet obscur au jaune triomphant par la gamme froide des couleurs pervenche, bleu pur, turquoise, vert et soufre, ou qui descendent du jaune au violet par la gamme chaude des couleurs safran, orangé, capucine, rouge et grenat. Mais comme il existe un rapport secret entre le tempérament moral et les nuances physiques des yeux, de la chevelure et du teint, il s'établira comme une harmonie involontaire entre les préférences conseillées par la coquetterie et celles qu'auront dictées l'humeur constante ou l'esprit du moment. La même couleur, qui est un indice du caractère, sera le plus souvent une convenance pour la beauté.

Quant à l'étoffe elle-même, sans parler de sa teinte, j'imagine que la jeune mère de famille, prévoyante et bien avisée, destinera aux enfants l'écossais, et aux fillettes le foulard rayé ou à pois. Elle prendra pour elle le pou-de-soie et les taffetas, les velours pleins, unis, et tout ce qui présente des rayures si fines qu'elles reviennent à l'uni. Elle achètera pour sa sœur aînée les soies brodées de Lyon, les failles brochées en camaïeu, réservant pour les matrones de la famille et les aïeules les satins, les riches brocatelles, les velours chinés, façonnés, les velours à la reine. Mais il va sans dire que d'autres éléments devront entrer dans la distinction des étoffes à choisir; que la saison, le climat, la destination du vêtement, seront autant de motifs pour décider, et, Dieu merci, les variétés de la fabrication, les inventions du génie industriel sont assez nombreuses pour répondre à toutes les fantaisies de la grâce bien inspirée, à toutes les nuances dont se compose le sentiment du beau dans la vie.

Une fois en possession des trésors dont l'esthétique dispose, — car cette science généreuse ne regarde pas à l'argent, — la femme qui aura caché quelques principes de goût dans les replis de sa pensée, ou qui aura pris le bras d'un philosophe en fait de modes, se procurera les étoffes les plus variées de tissu, de couleur, de dessin et de prix, en assignant à chacune son rôle futur. Je la vois qui met en réserve, pour se faire des toilettes de jardin et au besoin un costume de plage, les tissus les moins susceptibles de se chiffonner, sultane, mohair, foulard, et volontiers elle les choisit de deux teintes voisines, par exemple feutre et souris. Elle y joint encore de la toile de Vichy, de la toile de l'Inde, du tussore écru, des imitations de nankin à rayures blanches, tout ce qui rafraîchit les yeux. En vue d'un dîner prié à la campagne ou d'une soirée au casino, elle a demandé du crêpe de Chine paille ou gris tendre, et pour porter sur dessous de taffetas ou de satin, de la tarlatane blanche, de la grenadine de soie, de la gaze de Chambéry, qui laisseront transparaître les couleurs qu'elles recouvrent, comme fait en peinture un léger glacis. En prévision d'un voyage, elle se munit de popeline pensée ou marron, d'imperméable violet, de chalis gros vert. Que si les courses sont prochaines, le pédant qui l'accompagne lui conseille d'emporter quelques mètres de drap et, — pour le cas d'un effet à produire, — de drap blanc. Le drap sied à merveille aux époques de l'année où l'on peut prétexter d'un reste de froid pour se couvrir encore chaudement.

Mais une étoffe — cela est bien connu des femmes — peut changer de couleur selon qu'elle est regardée au soleil ou aux flambeaux. Elles savent que leur robe ne sera pas à la lumière artificielle ce qu'elle était aux rayons du jour. Aussi verrons-nous la femme élégante, qui tout à l'heure faisait provision d'étoffes, entrer en plein midi dans un salon de lumière pour juger de l'effet que produiront ses robes de soirée à la clarté jaune des bougies, du gaz ou des lampes.

Elle y apprendra que la couleur d'un tissu gagne ou perd aux flambeaux, suivant qu'elle se rapproche du jaune ou s'en éloigne. Le violet, qui est l'opposé du jaune, se décompose, se dépouille de son bleu et devient rouge.

Le bleu, s'il est pur, tire sur le vert; s'il est foncé, il paraît dur et noir, et s'il est clair, il se décolore et passe au gris. Tel bleu dont la teinte effacée était le jour sans aucune saveur acquiert sous un luminaire jaune une qualité nouvelle; il joue le ton de la turquoise. En revanche, la soie turquoise, dont la teinte est ravissante au soleil, perd le brillant de ses arêtes et se ternit.

En montant la gamme des couleurs froides, la femme à la mode observera que les verts qui contiennent le plus de jaune sont les plus jolis le soir. Ainsi, le vert-pomme n'est pas éloigné de l'émeraude, et l'émeraude, sans changer de teinte, paraît plus éclatant d'un côté, plus profond de l'autre. Le *vert-paon* jaunit à la lumière du bal, qui dévore le bleu dont il est reflété; à cette lumière, ce sont les étoffes jaunes, surtout les satins, les peluches et les soies qui font le mieux. Le jaune bouton-d'or, déjà si beau, gagne encore en opulence. Le jaune paille rougit un peu dans les reflets; le ton *soufre* ne change pas, et le rose, qui, en se mêlant au jaune, produit la nuance *saumon*, le rose expire dans le clair pour s'affirmer dans l'ombre. Mais il n'est rien de plus charmant peut-être que le jaune *maïs*, qui, sans abdiquer sa qualité propre, transparaît sous un imperceptible nuage de chaleur et devient exquis.

Le même effet se produit sur les variantes du rouge, car la lumière jaune des soirées, qui est hostile au bleu, augmente la splendeur des rouges et en rehausse le ton. Le rubis s'exalte, particulièrement dans les étoffes plucheuses; le nacarat s'éclaircit; le cerise monte au ponceau, le ponceau se rapproche du ton capucine, qui, à son tour, se rapproche de l'orangé. L'orangé prend la couleur feu.

Le blanc et le noir n'échappent pas non plus à l'action des lumières artificielles; les noirs bleuâtres, ces beaux noirs qu'on nomme si bien *aile de corbeau*, restent plats et sourds, parce qu'ils ne conservent pas les glacis de bleu qui leur donnaient du jeu et de la profondeur. Le blanc, au contraire, profite le soir; et, s'il est fané, il se ravive. C'est pour cela que les actrices demandent souvent du blanc défraîchi, dans la pensée que les feux de la rampe rendront l'éclat qu'il a perdu à ce blanc qu'on appelle justement du *blanc de lumière*. Une couleur qui demeure aimable et distinguée, c'est le gris d'argent; il paraît même un peu rosé. Mais lorsque le gris contient un soupçon de bleu, comme le gris-perle, cette nuance additionnelle s'éclipse aux lumières, et l'originalité du gris-perle disparaît.

Vienne un savant : il expliquera cette variation des teintes par le mélange optique, par la propriété des complémentaires, par la loi du contraste simultané;... mais la femme, qui est une fois avertie de la mue des couleurs, ne cherche pas à s'en rendre compte par la science. Elle n'a pas besoin de cela pour être jolie.

Eh quoi! dira-t-on, la mode n'est-elle pas le plus impérieux des motifs pour diriger les choix d'une femme que préoccupe l'art de se vêtir? Oui, sans doute, et cependant, quels que soient les caprices de cette souveraine que l'on dit si fantasque et que l'on croit si indépen-

dante, si absolue, elle-même obéit, qui le croirait? à une logique secrète; elle-même est l'esclave de certaines grandes lois qu'elle connaît d'instinct et qu'elle n'ose jamais violer.

## XII.

### EN DEHORS DES CONDITIONS INVARIABLES DU BEAU, LE VÊTEMENT D'UNE FEMME VARIE ET DOIT VARIER SELON SA TAILLE, SON TEINT, SON AGE, SON HUMEUR; MAIS SI NOMBREUSES QUE SOIENT LES VARIÉTÉS DE LA TOILETTE, ON PEUT TOUTES LES RAMENER A TROIS CARACTÈRES PRINCIPAUX : LA SÉVÉRITÉ, LA GRACE, LA MAGNIFICENCE.

Que de choses à considérer dans une femme que l'on veut habiller à l'air de son visage, à l'avenant de sa personne et de son humeur! Combien il y faut d'intelligence, de souplesse et de tact! Que ne doit point savoir, ou deviner, l'artiste qui entreprend d'orner la nature, même dans son chef-d'œuvre, d'embellir la beauté vivante et mouvante, celle à qui tout cédera bientôt, mais seulement quand elle aura imploré et obtenu les secours de l'art!

Oui, c'est un artiste profond que celui ou celle qui, aux prises avec une créature humaine, lui fait de son vêtement une décoration en l'aidant à se vêtir ou en l'habillant selon sa stature et sa tournure, selon la couleur de ses cheveux et de sa peau, suivant le degré de sa distinction et aussi suivant le tour particulier de son esprit, j'allais dire : selon son cœur.

Et d'abord, c'est à la hauteur de la taille qu'il faut prendre garde. Une femme peut être grande et svelte, ou bien grande et forte; elle peut être petite et grêle, ou bien petite et robuste; à ces quatre variétés de la stature répondent naturellement des convenances diverses, mais lesquelles?... Ici se présente une question délicate. Aux yeux d'un peintre, les femmes qui en passant ont provoqué son attention sont des portraits ambulants. Il peut se dire, — et le plus souvent il se dit en les voyant : « Si j'avais à les peindre, j'accentuerais vivement leur caractère physique afin de mieux rendre leur physionomie morale. J'insisterais sur la sveltesse de l'une, sur la gracilité de l'autre; je mettrais en pleine lumière la majesté de celle-ci, et en plein relief l'embonpoint de celle-là. Au besoin, je ne craindrais pas d'exagérer un peu le trait saillant de telle ou telle personnalité, pour donner plus d'intensité à son image... »

C'est une loi de la grande peinture, en effet, que de surfaire la vérité

plutôt que de la représenter faiblement. Michel-Ange, pour exprimer plus fortement la force, se jette dans la violence; Corrége, de peur que ses figures ne soient pas assez aimables, en exagère la grâce, et là où Rubens exalte la lumière, Rembrandt obscurcit les ombres.

Mais l'exemple de ces grands peintres peut-il être suivi par l'artiste qui veut orner une femme en l'habillant? Non; parce que les mensonges de la peinture ont été imaginés au profit de la vérité et d'une vérité supérieure, tandis que les artifices de la grande faiseuse ont pour but de produire une heureuse illusion. L'un ment afin d'être plus vrai dans ce qui est un pur mirage; l'autre ment pour dissimuler quelque chose dans ce qui est la vérité vivante, la vérité même.

Il en est de la toilette d'une femme comme de sa coiffure. Le caractère de son vêtement dépendra de la forme de son nez, de même que les couleurs de son costume devront être assorties à la nuance de son teint et au ton de ses cheveux. Si le nez a du style, la toilette peut en avoir, surtout lorsque le visage et le maintien ont quelque chose de fier. Mais que doit-on entendre par une toilette de style? Cette question se résout en vertu des premiers principes de l'art décoratif, à savoir qu'il y a plus de grandeur dans la répétition que dans l'alternance, plus de dignité dans la consonnance que dans le contraste. Des couleurs très-peu variées, des lignes très-peu rompues, beaucoup de simplicité même au sein de la richesse, l'uni des étoffes, la sobriété des garnitures, telles seront les conditions d'une toilette sévère.

A l'inverse, l'alternance, la diversité des teintes, les lignes brisées, le piquant des oppositions, les garnitures remuées et imprévues, seront les traits caractéristiques d'une toilette agréable et de fantaisie, et, pour ainsi parler, d'une toilette de genre, pouvant convenir à une personne dont le nez est un peu retroussé ou irrégulier, la figure avenante et l'œil malin. Nous avons ainsi deux extrêmes, l'austérité et la coquetterie, ou, si l'on veut, la fierté et la grâce, et un milieu qui sera l'élégance pompeuse. Maintenant, dans les intervalles qui séparent ces trois variantes du vêtement, on pourrait dire (encore ici) les *trois ordres*, le dorique, l'ionique et le corinthien, nous trouverons place pour tous les degrés voulus de la sévérité ou du charme, du magnifique ou du délicat, du simple ou du riche. En se rapprochant de l'un, en s'éloignant de l'autre, il sera facile, avec du *plus* et du *moins*, de créer toutes les nuances que commandent les variétés sans nombre de la beauté.

Mais comment remplir ces conditions, comment les concilier avec les volontés de la mode, en tenant compte avant tout de la stature et de la tournure? C'est ce qu'il faut examiner.

## XIII.

### DE TOUTES LES PARTIES DONT SE COMPOS LE VÊTEMENT D'UNE FEMME, IL N'EN EST AUCUNE QUI N'AIT DU CARACTÈRE, ET QUI NE CONTRIBUE A DONNER A SA TOILETTE TEL OU TEL ACCENT.

Sans revenir encore à la coiffure des femmes, qui est le couronnement de leur parure et qui en est inséparable, nous devons affirmer que le corsage, les manches, le col, la collerette, la ceinture, les basques, la jupe, la tunique, les volants, les biais, les ruches, et le paletot, et la pèlerine, et la casaque et la veste, et le châle et le mantelet, toutes ces parties principales de la toilette en déterminent la physionomie, selon la manière dont elles sont façonnées, maniées et portées.

*Le corsage.* Cacher et montrer, ou plutôt laisser deviner et laisser voir, ce sont les deux objets du corsage; mais il ne faut pas oublier que souvent ce que l'on cache est justement ce que l'on veut montrer. De là les aspects les plus significatifs du corsage. S'il est montant, il exprime ou veut exprimer la pudeur, la vertu fermée au regard. Ouvert en châle ou en cœur, il conserve encore de la modestie; il en a plus en tout cas que le corsage décolleté carrément, à la Raphaël, ou le corsage décolleté en rond, qui, l'un et l'autre, appellent l'attention sur les attaches du cou, sur les épaules, sur la naissance du sein. Et c'est ici que se fait sentir l'empire de la mode ou plutôt le despotisme de l'usage, car les créatures les plus frêles, celles dont le buste accuse encore les maigreurs et les imperfections de la première jeunesse, sont condamnées, par les femmes qui veulent montrer la seconde, aux corsages décolletés et aux bras nus. Il est vrai que les guimpes de mousseline, les chemisettes de tulle et (à un certain âge) les pèlerines de dentelle ou de guipure sont autant de moyens pour voiler à demi ce que le corsage découvre.

Mais que d'expressions vives auxquelles l'attention des hommes ne s'arrête point et qui concourent à l'impression que leur fait la toilette d'une femme! Quel air de naïveté et d'innocence dans le corsage marin, si convenable aux jeunes filles, avec col marin et cravate négligée! Quelle différence entre un corsage fermé et montant, agrémenté tout au plus d'un jabot de dentelle, et le corsage à revers qui s'ouvre de lui-même au regard et à la pensée en laissant voir l'étoffe intérieure qui,

pour être mieux remarquée, sera le plus souvent d'une couleur tranchante et d'un autre tissu. Et plus le ton extérieur est discret, plus est généreuse la couleur du dessous. Sur un corsage de cachemire gris-mauve, par exemple, ou de foulard écru, se détacheront des revers en taffetas rose de Chine, en velours grenat, en satin marron, car il est de



CORSAGE DÉCOLLETÉ EN ROND. CORSAGE DÉCOLLETÉ CARRÉMENT.

bon goût que la partie du vêtement la plus riche soit celle que l'on montre le moins. Le reste se devinera.

A un autre point de vue, le corsage est d'une importance capitale parce que la femme avoue la grâce de son corps jusqu'à la ceinture et que si son buste présente quelques défauts, elle peut les atténuer en trompant le regard par la coupe et les accessoires du corsage. Il est sensible qu'un buste court s'allongera si le corsage se dessine en bretelles se rejoignant à la ceinture, ou s'il se continue en pointes sur le devant et en basques minces par derrière, ou bien encore s'il tient à la deuxième jupe et se prolonge en tunique sans interruption, c'est-à-dire sans ceinture et sans nœud. Au contraire, il sera facile à une femme de modérer la sveltesse exagérée de sa taille, soit en se décolletant carrément, soit en simulant une berthe carrée par une ruche, un biais, un velours

ou une autre garniture, soit enfin, — si c'est le moment, — au moyen d'une petite pèlerine ronde qui dissimule la hauteur du buste, toute ligne horizontale ayant la propriété infaillible d'élargir, parce qu'elle est contraire aux formes élancées.

Elles sont nombreuses les variétés du corsage. La chaleur, le froid, la promenade à pied ou à cheval, le voyage, l'apparent négligé du matin, le costume habillé, le casino, le bain de mer, sont autant de prétextes, que dis-je, de motifs sérieux pour varier ce qui recouvre la poitrine et le



CORSAGE ODETTE. CORSELET ET BASQUES.

cœur d'une femme. Ici, la crainte d'un air vif a fait choisir le corsage plastron qui se boutonne de côté comme une capote militaire; là, c'est le corsage Odette, c'est-à-dire collant jusqu'à la naissance des hanches qui a plu à une femme dont la taille pouvait rester libre un jour de printemps. Une autre a mis un Watteau à son corsage pour allonger son buste et lui donner de l'élégance. Celle-ci préfère un corsage Marie-Antoinette qui se croise entièrement et s'agrafe sur les côtés avec une certaine grâce villageoise; celle-là, sur une robe violette, a passé un corselet de faille noire, charmante allusion à la petite cuirasse des anciens preux, ironique imitation d'armure, qui me rappelle ce mot incisif de Jean Paul : « Les

femmes sont comme les guerriers; elles jettent leurs armes quand elles s'avouent vaincues. »

*Les manches.* En peinture, les artistes qui ont le goût du style, je veux dire le goût des formes choisies, ont pris soin de donner à leurs figures de femmes de beaux bras, des bras nourris de chair, parce que la faiblesse du bras, et à plus forte raison sa maigreur, annoncent une santé débile ou une race appauvrie. Raphaël dans ses fresques, Ingres dans ses tableaux, ont fait des bras puissants, attachés à l'épaule par des muscles pleins. Non-seulement les lignes en sont plus heureuses, mais l'emmanchement du coude et le passage de l'avant-bras au poignet en paraissent, par comparaison, plus fins.

Les manches présentent donc beaucoup d'intérêt dans la toilette d'une femme. C'est pour dissimuler les défauts du bras, aussi fréquents en France qu'ils sont rares en Italie, que l'on a porté longtemps des manches dites *à gigot*, sous prétexte de faire paraître la taille plus mince. Au temps des Valois, les dames portaient des bouffants aux épaules, sans doute pour donner au col plus de délicatesse et à la tête plus de légèreté. Elles se couvraient aussi les bras de manches en mousseline bouillonnées, relevées tout du long par de légers nœuds de ruban. Lorsque les manches ne sont pas ainsi faites, en lingerie, il est essentiel qu'elles soient de la même teinte que la première jupe, — à moins que les manches ne soient celles de la tunique, — parce que si elles étaient en étoffe d'une couleur différente, il semblerait que les bras appartiennent à un autre corps. Ce rappel de la teinte du jupon est nécessaire même quand les manches sont d'un tissu transparent, tel que le tulle, la grenadine de soie ou de laine, la gaze de Chambéry. Le blanc seul fait exception parce qu'il est une non-couleur, et parce que des manches en mousseline, en nansouk, en batiste, peuvent être considérées comme les dessous d'une seconde manche.

Le bras étant l'instrument principal du geste, est par cela même toujours regardé. Rien de plus individuel, de plus expressif; aussi une femme qui décrit la toilette d'une autre ne manque-t-elle pas de dire ce que sont les manches. Il y a d'ailleurs beaucoup de variétés encore dans cette partie du vêtement féminin, beaucoup de nuances d'expression. Et il n'est pas besoin de dire que ces nuances ne tiennent pas seulement aux intentions du cœur, au désir de plaire; elles se rapportent à l'ensemble de la toilette, à sa destination, aux occupations de la vie. Les

longues manches ouvertes et tombantes qui distinguaient le costume des varlets d'autrefois, et qu'on appelle des manches *page*, ne sont-elles pas une image frappante de la liberté dont leurs bras avaient besoin pour servir à table les chevaliers et les dames, pour présenter un plateau à la châtelaine? Quand les manches longues vont s'élargissant du bas, comme font les manches *pagodes*, imitées des figures chinoises, n'est-ce pas afin que les mains paraissent plus petites, comparées à l'ouverture d'où on



DOLMAN.

Manches page.

les voit sortir? Si la manche est ornée, dans le haut, d'une épaulette, c'est pour donner plus d'ampleur à des épaules trop effacées, et si l'épaulette tombe sur la manche en forme de jockey, c'est peut-être pour sauver le défaut d'une épaule trop anguleuse. Quant aux manches à coude, leur largeur ou leur étroitesse se mesure naturellement à la grosseur du bras; mais il est rare qu'elles ne soient pas alors relevées par des parements, des revers, des boutons simulés, ou toute autre garniture qui doit ressembler en petit à celle de la première jupe.

Au siècle dernier, sous Louis XV, la manche serrée au coude ou

au-dessous par une faveur, s'échappait et s'évasait au moyen d'un volant ou d'une broderie; mais cette manche, dite *à sabot*, est d'un dessin inélégant lorsqu'elle s'élargit brusquement du bas. Un simple calcul de coquetterie conseille tantôt d'ouvrir la manche jusqu'au coude pour livrer passage à un bouillonné, tantôt de la fendre un peu pour laisser voir une dentelle basse, tantôt d'opposer à la finesse de la main une manchette ébouriffée, dont le motif rappellera les lingeries du corsage.

*La collerette.* La grâce d'une tête dépend en grande partie de son support. Il faut donc regarder de près à la forme du col et de la colle-



COLLERETTE MÉDICIS.

rette, qui dégagent les attaches du cou, les accompagnent, les encadrent, les font valoir par opposition ou par consonnance, et forment la première transition entre la tête et les épaules, entre le nu et le vêtement.

Le col, la collerette, sont des ornements qui se rapportent à l'axe de croissance et au galbe individuel. Il est donc naturel qu'ils soient périphériques, autrement dit annulaires, et qu'ils se marient à la forme du cou pour en répéter la rondeur, comme fait l'astragale au bas du chapiteau



COL CASSÉ
Et basques postillon.

COL GABRIELLE.
Manches bouillonnées.

grec. Il est des personnes imposantes dont le cou puissant et peu flexible rappelle l'implantation de la colonne dorique; celles-là peuvent porter des collerettes légères pour ramener au caractère féminin des proportions viriles. D'autres ont un cou svelte, semblable à la colonne ionique, et il leur est permis d'en dégager la souplesse en rabattant leur col; mais s'il est rabattu et très-ouvert, s'il se dessine en pointes et à angles droits sur le devant, à la manière du col marin, il devient presque indispensable de racheter ces angles et cet étalage de blancheur par un ornement annulaire, tel, par exemple, qu'un collier de velours, une cravate négligée ou un tour de cou, selon l'âge de la personne.

Il y a de la dignité, sans contredit, et même un air de fierté dans la collerette haute et hérissée que portait Marie de Médicis et qui conserve son nom. Rangées avec méthode, ces dentelles empesées et rigides sem-

blent monter la garde autour de la tête comme des sentinelles de la parure. Mais le style de cette collerette ne peut convenir qu'à une personne d'un certain rang et dont les traits soient un peu marqués. Tout autre est le caractère de la collerette *Gabrielle*, qui, cachant les attaches inférieures du cou sous un nuage de gaze ou sous un ruché de linon, forme un léger cadre au visage et ferme discrètement le nu de la poitrine. Qui ne voit, sans qu'on ait besoin de le dire, combien varie l'aspect de cet ornement féminin? Qui ne voit qu'un petit col uni et rabattu a une physionomie de franchise, et que s'il est cassé comme celui des garçons, ou qu'il tombe sur une cravate de collégien, il prête à la toilette d'une jeune femme un air mutin qui en assaisonne la grâce?

Nous l'avons dit : ce merveilleux ouvrage qui est le corps humain, ayant à la fois la faculté de croître comme une plante et la vertu de se mouvoir comme un être vivant, en dépit de la résistance que lui oppose la loi d'inertie, c'est-à-dire l'attraction, le corps humain, surtout le corps de la femme, doit être vêtu et orné de façon à rappeler ces trois forces : la croissance, la pesanteur et le mouvement. Pourquoi? Parce que la beauté du corps, avec ses méplats, ses gonflements, ses dépressions, dépend du combat qui s'est livré entre ces trois forces. C'est par allusion à la croissance de la plante humaine que les couronnes, les collerettes, les colliers, tournent autour de l'axe vertical en insistant par leur forme annulaire sur la rondeur des parties naturellement rondes.

Il en est de même de la *ceinture*.

La ceinture marque la transition entre les formes montrées et les formes cachées. Elle est comme l'anneau du corps; elle en accuse la proportion délicate ou robuste. Mais le corps ayant deux faces principales, la bague qui l'enserre ne peut guère se passer d'un chaton. De là des motifs sans nombre d'ornement gracieux. De là ces beaux nœuds qui peuvent prendre tous les caractères : simplicité, magnificence, ampleur, coquetterie, délicatesse. Tantôt c'est un chou de velours qui ferme la ceinture, tantôt une rosace de satin d'où s'échappe, entre deux coques, un bout flottant; tantôt c'est un nœud à longs pans qui se transforme en écharpe; tantôt un gros nœud double dont les pans larges s'étalent en dessinant des plis rares. Quelquefois la ceinture forme une basque qui s'étend sur les côtés et qui sert alors à étoffer les hanches.

Il va sans dire que le précieux de l'étoffe, les effilés, les franges, les garnitures de dentelles contribuent à enrichir les nœuds de ceinture, et qu'une femme y sait mettre, quand elle veut, un cachet de modestie ou

de richesse, de régularité ou de négligence. Est-il quelque chose, par exemple, de plus expressif, dans une toilette de courses ou de château, que la ceinture odalisque traînant à mi-jupe, sur le côté, avec une nonchalance voluptueuse, et rappelant si bien, par son nom et par sa



CEINTURE ODALISQUE.

Robe à traîne; volants froncés.

forme, cette houri qui n'a pas eu le temps de nouer sa ceinture entre deux amours?

Mais à quelle place convient-il de mettre le nœud? Nul doute qu'il ne soit plus seyant par derrière et plus gracieux que par devant. Au bas de la poitrine, un nœud est inutile et encombrant, à moins qu'il ne vienne ajouter quelque chose à l'extrême simplicité d'une robe de jeune fille. L'une des faces du corps féminin est suffisamment ornée par les

traits du visage, par les fenêtres de l'âme, par l'expression des lèvres, par les attraits que recouvrent les collerettes, les guimpes, les jabots, le corsage ouvert ou fermé. Il est donc convenable de réserver quelques ornements pour la partie postérieure du corps et de rejeter en arrière les nœuds de ceinture qui, après tout, n'ont pas besoin d'être si riches pour avoir bon air.

Au corsage s'adapte un ornement qui a son caractère indépendant de la mode. Je veux parler des *basques*. Arrondies, carrées ou pointues, selon la taille qu'il s'agit de faire valoir, plus longues devant que derrière ou derrière que devant, les basques ont un accent voulu de transition entre le haut et le bas du corps. En prolongeant le corsage sur la jupe, elles empêchent que le buste ne finisse brusquement à la ceinture.

Si elles ont été fendues par derrière et coupées court avec deux boutons rapprochés, on les appelle basques postillon, et elles ont alors du piquant comme tout ce qui, dans le vêtement féminin, imite la rudesse des choses viriles. Rien de mieux adapté à un costume amazone que des basques garnies de petites poches boutonnées, qui figurent là en guise de cartouchières préparées peut-être pour les expéditions galantes. On peut façonner les basques comme on voudra, les denteler, les tuyauter, les festonner, les embordurer de franges, les garnir d'un volant ou d'une guipure, les relever d'un galon, les orner d'un ou plusieurs lisérés de satin, les compliquer de revers, leur expression sera toujours à peu près la même, et les fantaisies de la mode n'y apporteront pas grand changement.

*La jupe.* Cette partie du vêtement n'étant que pour couvrir et pour cacher, ne doit présenter aucune analogie avec les formes du corps. A l'époque du Directoire, on vit à Paris des femmes, folles de leur beauté, se promener par les jardins publics en costume de statues, sous couleur d'imiter les linges mouillés dont la sculpture antique a souvent revêtu ses figures. Mais ce qui est charmant dans l'image des divinités, qui sont les types intangibles du beau éternel, devient inconvenant dans la personne vivante et palpable, qui ne représente qu'un accident de la création universelle.

Cependant, sans indiquer les formes de dessous par la configuration de la robe, il convient d'y rappeler l'ornement annulaire, afin que, dans le vague même de ses plis mouvants et de sa flottante circonférence, la jupe se rattache à la ceinture, à la collerette ronde et au collier, et qu'elle

indique aussi l'axe vertical autour duquel elle se meut. Mais, indépendamment des falbalas circulaires, la jupe comporte un surcroît d'ornement sur les faces latérale et postérieure par les raisons que nous venons de dire. C'est parce qu'elles l'ont compris que les femmes ont imaginé la seconde jupe ; celle-ci, pouvant être drapée, remuée, relevée, chassée en arrière, allongée ou raccourcie, se prête à des tournures qui seraient impossibles avec la première.

Quels sont les rapports conseillés par le goût entre ces deux jupes? Les choisir de la même étoffe et de la même couleur, c'est donner à sa toilette l'aspect sévère qui s'attache à l'unité, à moins que l'étoffe, étant rayée, brochée, chinée ou ramagée, ne porte en elle-même un élément de variété qui suffise. La première jupe est-elle rayée rose et blanc, par exemple, la seconde peut se faire en pareil sans qu'il y ait monotonie. Mais si la première est unie, il y aurait de l'austérité à ne pas changer le ton de la seconde. Supposons l'une en faille pensée, l'autre en taffetas jaune, ces deux couleurs complémentaires trancheront à merveille, et, pour adoucir le contraste, il sera bien que la seconde jupe en taffetas jaune soit semée de fleurs pensée. On aura ainsi racheté la vivacité de l'opposition par un rappel d'harmonie.

La mode décide ce qu'elle veut. Toutefois, sans lui résister ouvertement, il est permis d'interpréter ses décrets et de distinguer dans ce qu'elle ordonne. *L'Extraordinaire du Mercure galant* de 1678, — car on portait double jupe au temps de Louis XIV et même au XVI[e] siècle, — prescrit de choisir pour la jupe de dessous et celle de dessus deux couleurs tout à fait différentes; mais, si l'une doit être plus claire que l'autre, convient-il que ce soit la première ou la seconde? C'est selon.

Une petite femme n'a pas bonne grâce à mettre la couleur brune dessous, parce qu'à distance, la hauteur de la personne paraissant finir là où finit le clair, en est diminuée d'autant; par la même raison une femme grande raccourcirait la hauteur apparente de sa taille au moyen d'un jupon dont le ton obscur serait perdu pour l'œil et laisserait triompher le clair vif de dessus.

Il va sans dire qu'une robe à traîne ou à demi-traîne serait ridicule dans un costume de rue, et que pour sortir à pied, pour aller partout où se porte la foule, comme, par exemple, au salon de peinture, il faut une jupe ras-terre, droite ou ballonnée, suivant la mode. De toute façon, c'est surtout dans la seconde jupe, ou dans la tunique qui en tient lieu, que s'accuse le caractère du vêtement. C'est là, dans la manière de draper, de relever, de retrousser, que trouvent place les variétés de physionomie

morale et les diverses convenances de la toilette, selon l'âge, la stature, la condition, et selon les nuances multiples de beauté ou de grâce, car les femmes ont cent manières d'être belles et cent manières d'être jolies.

Les jeunes filles, qui sont le plus souvent minces, supportent sans immodestie les relevés hauts sur les hanches, lorsqu'elles ne se contentent pas d'une seule jupe qui siérait à leur jeunesse; mais le camargo, le pouff, c'est-à-dire le bouffant de derrière, quand il est prononcé, devient un accent de galanterie qui nous frapperait s'il n'était aujourd'hui généralisé par l'usage. Que la seconde jupe soit peu drapée sur le devant, qu'elle soit aplatie et forme tablier plus ou moins court, c'est pour le mieux, parce que l'ampleur ici ressemblerait à ce que les Anglais appellent un état intéressant, ou paraîtrait le dissimuler. Sur le côté, cependant, la tunique peut se retrousser avec timidité ou hardiesse, se creuser en plis profonds ou se rider en fronces légères, se relever pour aller rejoindre une boucle de jais, ou, se retournant plusieurs fois sur elle-même, former un de ces *coquillés* qui rappellent les draperies éginétiques.

Quelquefois les couturières cachent le retroussis de côté sous une large basque. Il en est qui le retiennent par un chou de satin, d'autres qui le suspendent à une patte de velours boutonnée. Par ces divers moyens, le vêtement de la femme se trouve orné sur les deux profils; mais, à vrai dire, la similitude des deux côtés n'est pas de rigueur. Celles à qui plaisent l'irrégularité et le caprice se permettront de ne pas répéter symétriquement à droite ce qui est à gauche.

Viennent maintenant les garnitures, et les variétés saisissantes de la toilette deviendront de fines nuances.

Le *volant* est un ornement plein de caractère. Il ajoute à la robe de l'ampleur, au vêtement de la richesse, au jeu de la lumière et de l'ombre des accidents qui touchent à l'indication des mœurs et qui changent de physionomie, selon que le volant est plissé, froncé, ruché, tuyauté, déchiqueté, avec ou sans tête.

Qui ne sent combien un volant haut et plissé a un air de sagesse, et que, dans sa régularité intentionnelle, il affirme un sentiment d'ordre, un esprit rangé, parce qu'il ressemble aux draperies que portent dans la sculpture antique les prêtresses, les canéphores et les jeunes filles qui

suivent la procession des Panathénées, draperies dont les plis compassés et rigides annoncent qu'aucune main ne les a touchées.

Si le volant est froncé, il est, pour ainsi dire, chiffonné d'avance, et la vive allure de ses plis inachevés lui imprime l'accent de la liberté, de la fantaisie. S'il est tuyauté, il rentre dans le caractère des ornements réguliers, soit qu'on le dispose largement et, comme l'on dit, en tuyaux d'orgue, soit qu'on l'arrange en petites dimensions pour en faire la tête d'un volant plus haut. La tête du volant est un agrément de surcroît, elle n'a guère que le cinquième de la hauteur du volant. Elle se compose d'un petit plissé, ou d'un tuyauté remontant que retient un biais de satin, un biais de velours, ou de deux tuyautés, l'un relevé, l'autre tombant, séparés, soit par un bouillonné, soit par un entre-deux de dentelles, soit par un galon qui forme le plus sage des ornements.

Quand la jupe est ornée de cinq ou six volants égaux, il convient de ne donner à tous qu'une seule tête, que l'on fait alors plus touffue et plus riche. Que si les volants sont alternés ou gradués et par conséquent inégaux, chacun peut avoir une tête, mais il nous semble alors plus distingué de supprimer le biais ou de le faire en pareil pour ne pas ajouter une complication nouvelle aux variétés de couleur, de dimension et de plis que présentent l'inégalité ou l'alternance des volants. Parfois, au lieu de mettre une tête au volant, on le surmonte d'un ou deux rangs de velours qui le font nettement ressortir, en opposant aux fronces de l'étoffe une surface plate, unie et tranquille. Pour produire un tout autre effet, on se sert de la ruche.

C'est une invention délicate et des plus féminines que la *ruche*. Façonnée en gaze, en mousseline, en taffetas, en satin, elle présente une agréable suite de menus plis, rangés le long d'une ligne médiane. Cela forme une sorte de chiffonnement méthodique, réunissant la grâce d'un désordre prévu à une intention de symétrie. Quelquefois elle est plissée régulièrement entre deux rangs de velours, ou bien, pour la faire plus riche, on remplace la ligne médiane par une bande d'étoffe pareille, froncée tout du long, et c'est alors une haute ruche, une ruche *marquise*. Elle devient un ornement par confusion lorsqu'elle offre ce fouillis de plis soyeux et déchiquetés, qu'on appelle si joliment une *chicorée* de taffetas.

Mais un élément presque indispensable dans les garnitures de la toilette, c'est le *biais*. Le biais est une longue bande que l'on a coupée en biais dans l'étoffe, et on l'a coupée ainsi pour avoir à la fois plus de résis-

tance et plus d'élasticité, partant plus de grâce. L'étoffe coupée en droit fil a de la roideur et se prêterait mal aux fronces. Aussi les plis austères du vêtement religieux se font-ils en droit fil.

Le biais change le ton du tissu par cela seul que les fils obliques reçoivent la lumière et la réfléchissent dans un autre sens. Si l'étoffe est rayée, la rayure, devenant transversale, fera contraste avec les raies verticales du vêtement. Par exemple, dans le volant d'une robe écossaise, le biais transforme les carreaux en losanges et la variété se prononce. Le biais proprement dit est donc une bande d'étoffe dont on se sert, tantôt pour surmonter les volants, tantôt pour trancher sur la couleur du jupon, de la tunique, du corsage, tantôt pour orner les bords par répétition ou par gradation, car les biais peuvent être répétés de la même largeur, ou gradués, ou même différenciés par l'alternance d'une bande étroite avec une bande large. De toute façon, le biais est un ornement, soit qu'étant coupé dans la même étoffe que le costume, il s'en distingue par un liséré qui tranche, soit qu'il forme opposition par la différence du tissu, qui est alors le plus ordinairement du velours, du satin, du crêpe de Chine.

Comme le volant, comme la ruche, le biais s'applique aux diverses parties du costume et peut se retrouver dans toutes celles qui recouvrent le corsage et les hanches.

Depuis le *lever du matin* et la veste Figaro, qui n'atteignent pas la ceinture et qui sont des vêtemens intimes, jusqu'à la polonaise qui tombe un peu plus bas que les genoux, les femmes ont bien des façons de porter ce que représentent, dans le vêtement de l'homme, la vareuse et le paletot. Et d'abord, le paletot lui-même est un de leurs accoutrements les plus gracieux, surtout lorsqu'il n'est pas ajusté ou qu'il l'est à demi. C'est là, du reste, ce qui fait la principale différence entre la casaque, la basquine, le par-dessus avec pèlerine, vraie ou feinte, le paletot chinois à manches pagodes, le paletot garde-française, à brandebourgs et petits nœuds de satin, le *dolman*, imité de l'uniforme des hussards, le *moblot* calqué sur la capote de nos mobiles, la longue redingote Louis XVI, ouverte, mais retenue par un nœud sur la poitrine, au bas du revers, et la redingote courte devant et boutonnée, qui rappelle les féminines révoltes de la Fronde.

Ajustées, ces diverses confections ne conviennent ni à une femme très-mince ni à une femme chargée d'embonpoint, parce qu'elles font toucher au doigt et à l'œil ce qu'il faudrait justement dissimuler. Mieux valent en pareil cas les confections qui, sous des plis prévus, laissent

soupçonner la taille sans l'accuser et en sauvent ainsi le défaut. D'ailleurs, suivant qu'ils sont ou ne sont pas ajustés, les vêtements changent de caractère; c'est la différence du négligé à l'apprêt. Souvent, pour réunir les deux expressions, le paletot est fendu comme si le pouff l'avait



MORLOT.

forcé de s'ouvrir pour faire voir la ceinture qu'on avait d'abord voulu cacher. Quelquefois, la casaque est relevée et drapée de telle sorte qu'en se dénouant elle peut former traîne à volonté; quelquefois la confection figure en même temps la casaque et la ceinture.

Une chose à observer, et qui prouve que les lois du vêtement sont des lois rigoureuses, c'est que les femmes qui ont à mettre sur des épaules fortes une tunique, un casaquin, un paletot ajusté, se peuvent amincir par une bande verticale de velours, de passementerie ou de guipure, qui coupe en deux la largeur du dos et la diminue, car tout vêtement vertical, encore une fois, exhausse et allonge la chose ornée, de même que tout ornement horizontal l'abaisse et l'élargit. Voilà pourquoi la pèlerine modère la stature d'une femme grande, tandis que le Watteau ajoute, non pas précisément de la grâce, mais de l'élégance à une taille ordinaire. Je dis de l'élégance plutôt que de la grâce, parce que ces deux termes ne

doivent pas être confondus dans le langage de la toilette. L'élégance se rapporte à la sveltesse du corps; la grâce se marie à des proportions diverses; elle peut se trouver dans une femme délicate dont la taille n'est pas élancée. Corrége est tout plein de grâce avec des formes un peu courtes;



WATTEAU.

Manches à sabot; ruche marquise.

le Parmesan, dont les figures sont désinvoltes, est un type d'élégance.

Mais combien il est vrai de dire que les caractères généraux de la toilette sont un signe des temps et une indication du moral des sociétés! Autrefois le luxe n'était pas incompatible avec la sagesse de l'économie domestique, parce qu'il était composé d'éléments durables. Plusieurs générations se paraient des mêmes atours. Un châle de l'Inde se trans-

mettait par héritage; les dentelles figuraient dans les testaments, et la jeune mariée mettait avec orgueil les attifets de sa grand'mère. De cette manière, l'esprit de famille avait sa place dans le plus personnel de tous les sentiments, celui de la parure.

Aujourd'hui les objets de toilette, hors les bijoux, ne sont plus transmissibles. Le châle, qui durait toute une vie, est remplacé par la confection à la mode qui ne dure pas plus d'une saison. Et cela, parce que l'on veut toujours du nouveau, et que le nouveau est un moyen, quand on est riche, d'étaler sa richesse, et quand on ne l'est point, de le paraître. En ce temps de fortunes éphémères, qui se dissipent aussi rapidement qu'elles sont venues, on se hâte de jouir, et ce sont les vivants qui vont vite. Pour feindre une richesse inépuisable, on dédaigne les vêtemens qui durent, et l'on préfère les toilettes qui s'useront bientôt afin d'avoir bientôt le plaisir de les renouveler. Nous avons vu et nous voyons encore des jeunes femmes qui avaient trouvé dans leur corbeille de mariage un cachemire exquis de finesse et délicieux de couleur, n'oser plus le porter comme châle, le froncer à la taille et y figurer les plis postiches d'une tunique pour y adapter un chou de velours. D'autres, par le même sentiment de respect humain, portent leur châle carrément, de telle façon qu'il se termine par une ligne horizontale qui coupe en deux le corps et le rapetisse en dépit de toute bonne grâce. Du reste, cela est si vrai, si bien senti par les femmes elles-mêmes, que lorsqu'elles ont à mettre un mantelet de cachemire, une écharpe de faille, elles savent à merveille éviter la coupure horizontale en laissant tomber avec négligence ce châle abrégé, qui, formant une cascade de plis saillants et rentrants, dessine au-dessous de la taille une courbe élégante.

Il faut convenir au surplus que le châle de nos jours, qui engonce les femmes petites, ne sied même plus aux grandes, par la raison qu'on a sacrifié la convenance du vêtement au désir de le faire plus riche qu'il n'était autrefois, et plus chargé de dessins. Les cachemires de nos mères avaient beaucoup de fond, et cette partie centrale, restée souple et mince, si souple et si mince qu'on se vantait de la faire passer par une bague, s'adaptait aux épaules et en dessinait les formes sans les grossir : maintenant que les palmes ou autres broderies, au lieu d'embordurer le fond, l'ont envahi et le dévorent presque entièrement, le châle étant épaissi et alourdi dans toute son étendue par les ornements qui le surchargent, épaissit à son tour et alourdit les épaules de la femme qui le porte. Il n'est même plus possible que sur une personne à la taille mince et très-élancée. Ainsi, pour rendre l'habillement plus riche on l'a rendu moins seyant. L'ostentation a tué la grâce.

C'est du reste une consolation pour les amants de l'égalité que de voir à quel point la grâce peut se passer de la richesse. Telle jeune fille pauvre, revêtue d'un simple barége imprimé, passe élégante, sans le savoir peut-être, et désirable, soit que le froid ait moulé son châle sur ses formes juvéniles, soit que la saison lui ait permis de le porter entr'ouvert et de s'en dégager la nuque.

Il est cependant des tissus qui sont pleins de charme en eux-mêmes et à plus forte raison lorsqu'ils enveloppent le corps d'une femme. Le plus charmant de tous est le crêpe de Chine, tissu incomparable qui a autant de suavité que de consistance et qui est toujours souple sans être jamais chiffonné. Quand il n'est encore trempé d'aucune couleur, ses plis caressent l'œil comme feraient les ondulations d'un bain de lait, et s'il est colorié de fleurs ou d'oiseaux fantastiques, ses teintes en relief brillent comme un écrin de pierreries.

Mais quelque riche que soit la matière employée, — et ici la matière est elle-même l'œuvre de l'industrie humaine, — il ne faut pas oublier que le grand art du vêtement, pour les femmes, l'art suprême consiste à ne jamais confondre le moyen avec le but, c'est-à-dire à s'arranger de manière que l'attention du spectateur en se portant sur leur toilette s'arrête à leur personne, et qu'ainsi la parure ne serve qu'à faire admirer la femme parée. On entend dire souvent : « Nous avons vu à la promenade de jolies toilettes... » Eh bien ! si les habiles faiseuses avaient été encore plus habiles, on dirait : « Nous avons vu à la promenade de jolies femmes. »

CHARLES BLANC.

*(La suite prochainement.)*



# UN MUSÉE TRANSATLANTIQUE



ous avons sous les yeux les épreuves d'artiste d'un magnifique ouvrage dont la première livraison a paru à Londres le 23 décembre dernier, sous ce titre : *The Metropolitan Museum of Art, Etchings of Pictures in the Metropolitan Museum, New-York, etched by Jules Jacquemart, published by P. and D. Colnaghi and Co.*

Un musée à New-York ! et un musée qui se révèle de prime saut possesseur d'un grand nombre d'œuvres de maîtres, dont le burin de l'artiste français consacre l'importance en y ajoutant l'éclat de son talent, c'est là un événement d'un tel intérêt qu'il nous a semblé indispensable de rechercher les renseignements les plus exacts pour apprécier la valeur de ce redoutable effort, en bien suivre la pensée et la portée. A l'aide des documents que nous avons entre les mains, nous essayerons de saisir la trace des inquiétudes et des espérances cachées sous un acte aussi sérieux que celui que cherchent à accomplir les fondateurs de cette nouvelle institution.

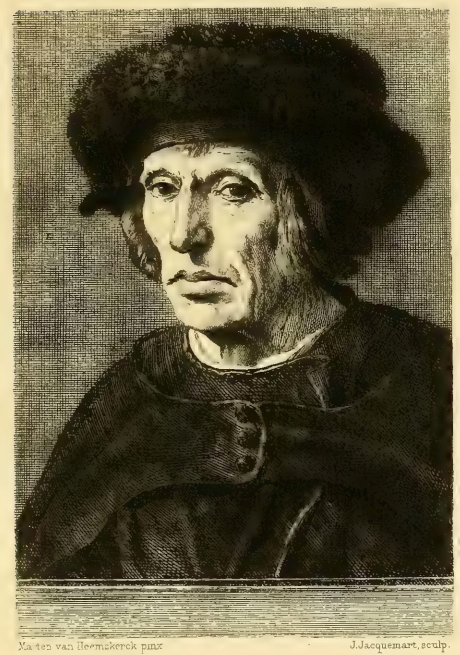
Nous aurons à revenir sur les belles eaux-fortes de M. Jacquemart et à étudier les tableaux qu'elles reproduisent. On peut juger dès à présent de leur mérite par la gravure tirée de l'album du musée de New-York et que MM. Colnaghi ont gracieusement offerte à la *Gazette*. C'est le portrait de Jacob van Veen, père de Martin Heemskerk, peint par son fils. Aujourd'hui, nous dirons la marche suivie par les créateurs du *Métropolitan Museum* de New-York pour arriver au résultat brillant et rapide qu'ils ont atteint déjà.

Les progrès très-marqués des Anglais, surtout dans les arts déco-

ratifs, avaient depuis longtemps éveillé l'attention des hommes les plus distingués des États-Unis; ils se disaient que leur jeune et si puissante nationalité avait besoin de couronner ses gigantesques triomphes industriels et commerciaux en conquérant une place enviée dans le monde des arts. Mais on se montrait fort embarrassé quand il s'agissait de tenter la réalisation de ces désirs si légitimes chez un grand peuple. On savait trop bien qu'il ne suffisait pas de posséder une Académie nationale de dessin, comme à New-York, pour créer une génération d'artistes et pour improviser des maîtres capables d'imprimer à leurs œuvres le sceau d'une personnalité bien tranchée et d'obliger le vieux monde à croire à l'art américain. On se perdait en discussions, en projets et en contre-projets tour à tour abandonnés, quand on apprit que Boston venait de se prononcer pour la fondation immédiate d'un musée des maîtres anciens de toutes les écoles. C'en était assez pour décider New-York, *the Imperial City,* à tenter un effort qui lui conservât le premier rang.

Boston joue vis-à-vis de New-York le rôle que joue vis-à-vis de Londres l'admirable capitale de l'Écosse, Édimbourg, l'Athènes du Nord, comme l'appellent avec un juste orgueil ses enfants, qui affecte un suprême dédain pour la toute-puissance commerciale de la métropole du Royaume-Uni. En Amérique, où l'on accentue toutes choses, les Bostoniens ne se gênent guère pour afficher un souverain mépris à l'égard des richissimes marchands de New-York.

Ceux-ci s'empressèrent de saisir l'occasion de faire échec à Boston. A la fin de l'année 1869, de nombreuses réunions eurent lieu dans ce but, et le 4 janvier 1870 parut la liste des *Members of the Association of the Museum of Art in the City of New-York.* Ils n'étaient que cent dix, mais c'étaient les hommes les plus éminents par l'intelligence, la position, l'influence, la fortune, et ils comptaient parmi eux celui qui possède la collection de tableaux la plus remarquable, non par le nombre, mais par l'exquise qualité des peintures qui la composent. Tous nos maîtres modernes y brillent par des œuvres de choix : Delacroix, Decamps, Géricault, Th. Rousseau, Diaz, Jules Dupré, Meissonier, Millet, Fromentin; et, parmi les anciens, des Hollandais et Flamands splendides : Jean Steen, Terburg, Willem van de Velde, Pieter Boel, etc. A la tête de vastes entreprises industrielles, M. William Blodgett est dans toute la force du terme ce qu'à Londres on appelle *a prince merchant;* mais, par une heureuse exception que nous voudrions rencontrer plus fréquemment, il a beaucoup moins le culte de l'argent que celui de l'intelligence; de nombreux séjours en Europe lui ont permis d'en étudier presque tous les musées et l'ont rendu passionné pour tout ce qui touche




JACOB VAN VEEN

Metropolitan Museum of art
of New-York

aux questions d'art. C'est lui qui, dès le premier jour, a été l'âme de l'entreprise nouvelle, et il n'est que juste de dire avec ses concitoyens qu'il n'a pas cessé un seul instant de l'être, et que, sans sa libérale intervention, le musée new-yorkais n'existerait encore que sur le papier.

Les obstacles à surmonter ont été innombrables, et, chose curieuse, c'est surtout la presse qui se plut à les accumuler ; on a tant inondé l'Amérique, non-seulement de tableaux à sujets, toujours chers aux éditeurs de vulgaires estampes, mais encore d'audacieuses copies de toiles anciennes et modernes, que les journaux croyaient sincèrement remplir un devoir en s'efforçant de dissuader le public de s'inscrire parmi les membres de l'Association ; on lui prouvait chaque jour qu'il ne pouvait qu'être volé et que, si le musée était jamais établi, ce serait uniquement pour servir de débouché à tous les faussaires du pinceau dont est infestée la vieille Europe.

La vivacité de ces attaques ne découragea pas précisément les promoteurs de l'entreprise, mais paralysa tout au moins pendant quelque temps leur louable tentative.

Malgré tout, on va vite en besogne par delà l'Atlantique : le 23 novembre 1869 on avait voté la « constitution » du *Metropolitan Museum of Art*, constitution essentiellement provisoire ; le 4 janvier suivant avait paru la liste des sociétaires ; le 31 du même mois avait lieu une première assemblée générale qui nommait un comité exécutif de seize membres, dont M. Blodgett fut élu président. Cet *Executive Committee* avait pour mission :

1° De rédiger une charte dont la Société du *Metropolitan Museum* demanderait l'*incorporation* à la législature de l'État de New-York, afin d'obtenir par là l'existence légale et la faculté d'agir comme personne civile ;

2° De présenter un rapport dans lequel serait formulé le meilleur plan possible d'organisation pour le musée qu'il s'agissait d'établir.

Le Comité d'exécution ne perdit pas un instant, et, dès le 13 avril, le peuple de l'État de New-York, représenté par son Sénat et son Assemblée législative, donnait force de loi à la charte suivante :

« Section I. — John Taylor Johnston, William Cullen Bryant, John A. Dix, George W. Curtis, William H. Aspinwall, Christian E. Detmold, Andrew H. Green, William J. Hoppin, John F. Kensett, Edwin D. Morgan, Howard Potter, Henry G. Stebbins, William T. Blodgett, S. L. M. Barlow, George F. Comfort, Joseph H. Choate, Frederick E. Church, Robert Gordon, Richard M. Hunt, Robert Hoe, Eastman Johnson, Frederick Law Olmsted, George P. Putuam, Lucius Tuckerman, J. Q. A. Ward, Samuel

G. Ward, Theodore Weston et Russell Sturgis, ainsi que telles autres personnes qui se sont associées ou qui s'associeront à eux ou à leurs successeurs, sont ici constitués en corporation sous le titre de « *Metropolitan Museum of Art* », avec siége social à New-York, dans le but d'établir et de maintenir dans cette ville un musée et une bibliothèque d'art, d'encourager et de développer l'étude des beaux-arts et leur application à l'industrie et à la vie usuelle, de pousser à la connaissance générale de toutes les questions d'art, et, à cet effet, de populariser les moyens d'instruction et de récréations artistiques.

« SECTION II. — Ladite corporation aura tout pouvoir pour rédiger et adopter une constitution et des statuts, établir des règles pour l'admission, la suspension et l'expulsion de ses membres et leur gouvernement, fixer le nombre de ses administrateurs, leur mode d'élection et leurs devoirs, prendre toutes les mesures de nature à sauvegarder son avoir, et modifier ses constitutions, statuts et règles lorsque cela sera jugé nécessaire. Jusqu'à ce qu'il soit procédé à une élection en exécution de la constitution et des statuts, William H. Aspinwall, Christian E. Detmold, Andrew H. Green, William J. Hoppin, John F. Kensett, Edwin D. Morgan, Howard Potter et Henry G. Stebbins sont ici déclarés fidéi-commissaires et administrateurs de ladite corporation et de ce qu'elle possède.

« SECTION III. — Ladite corporation a le droit d'acquérir, de posséder ou de louer toute propriété nécessaire au but pour lequel elle est *incorporée*.

« SECTION IV. — Le présent acte sortira immédiatement ses effets. »

Sur notre continent on eût nommé commission sur commission et paperassé pendant des années avant d'en arriver à ce résultat aussi prompt que pratique.

Ce grand point obtenu, le comité exécutif publia son rapport [1]. Ce document est à tous égards trop remarquable pour que nous n'en traduisions pas les principaux passages :

« Le *Metropolitan Museum of Art* doit avoir pour but la réunion d'une collection plus ou moins complète destinée à représenter l'histoire de l'Art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.

« Nous considérons cette définition comme importante. En effet, tandis qu'elle assigne un but très-précis à nos efforts, elle embrasse toutes les branches qui peuvent ajouter à la valeur d'une institution telle que la nôtre, soit au point de vue industriel, soit pour l'éducation, soit même sous le seul rapport d'une distraction intelligente.

1. *Report of the Executive Committee of the Metropolitan Museum of Art to the General Committee.* New-York : Union Printing House. 1870.

« Chaque espèce d'œuvre d'art occupe une place spéciale et significative dans le développement de l'Art, de l'Histoire et de la Civilisation.

« Les trois grands arts, — Architecture, Sculpture et Peinture, — se sont développés dans un certain ordre et ont entre eux les plus intimes relations.

« L'Architecture se présente la première. Son origine, à proprement parler, est religieuse. Ses débuts comme art sont des temples.

« Vient ensuite la Sculpture qui, dès sa naissance, est dans la plus étroite dépendance de l'Architecture. Jusqu'à un certain point il est permis de dire que toute sculpture est une partie même d'un temple ou d'une église, ou est conçue pour en faire partie.

« Cela n'est pas moins vrai de la Peinture. Les arts qui lui sont subordonnés, — la Poterie, la Mosaïque, etc., — sont également dans une dépendance intime de l'art dont ils dérivent.

« L'Art dans sa généralité constitue une partie indispensable d'une des sphères les plus importantes de la pensée et de l'activité humaines, et des œuvres originales sont ses seules archives de valeur. Aucun progrès n'est possible en art, à moins d'être basé sur la connaissance de tout l'art du passé. Ce savoir n'est pas seulement indispensable aux artistes, *mais aussi au public tout entier,* comme une condition essentielle de voir l'Art florir chez nous.

« Les grandes collections formées jusqu'ici n'ont pas été fondées sur de semblables principes. En Europe, les besoins sont différents. La diffusion de l'Art y est telle, ses monuments primitifs et ses œuvres les plus accomplies y sont si accessibles, que la même nécessité d'embrasser toutes les branches de l'Art n'y existe pas, comme dans une contrée dépourvue de tous monuments, de tous chefs-d'œuvre du passé.

« La plupart des grands musées européens ont pour origine d'anciennes collections de souverains ou de particuliers, autour desquelles se sont groupées successivement de nombreuses additions d'énorme valeur et qui, grâce à la libéralité nationale en quelque sorte illimitée, ont monopolisé presque tous les chefs-d'œuvre de la Peinture et de la Sculpture.

« Le *South Kensington Museum* qui, en sa qualité de dernier-venu, s'offre le plus naturellement à nous comme un modèle, a commencé par n'avoir en vue que les applications de l'Art à l'Industrie, et la propagation des écoles de dessin. C'est là une spécialité de la plus haute valeur et l'une de celles à laquelle nous devons attacher le plus d'importance ; mais, par le fait précisément que c'est une spécialité, si inestimable qu'elle soit, cette collection ne pourrait nous servir de modèle. »

Le rapport recommande ensuite l'acquisition immédiate des moulages de tous les principaux chefs-d'œuvre de la sculpture et de fragments célèbres d'architecture. Il insiste vivement sur la prompte fondation d'une « bibliothèque d'art », comprenant tous les ouvrages de quelque valeur relatifs aux diverses branches de l'art et à leur histoire. « Nous considérons ceci comme de première nécessité », dit-il. Pour ce qui concerne l'acquisition des tableaux, il constate « que rien n'est plus difficile, que cela requiert un degré d'habileté et d'expérience et une connaissance spéciale de chaque maître, qui ne peuvent s'acquérir que graduellement » ; il faut donc s'adresser à des gens à la fois très-compétents et très-recommandables, mais, sous aucun prétexte, on ne devra s'écarter du principe adopté : *le but historique de la collection,* et il faudra n'y jamais admettre que des œuvres d'une originalité incontestable. « La valeur et l'utilité d'une galerie de tableaux dépendent exclusivement de la qualité et non de la quantité », ajoute le rapporteur, en faisant observer que la même remarque s'applique aux collections des arts auxiliaires et décoratifs, — gravure, faïence, porcelaine, mosaïque, etc. —

« On voit, dit-il, par cette énumération sommaire, combien est vaste le champ que nous avons à exploiter, quelle tâche considérable nous incombe, combien il est indispensable de procéder graduellement, nous instruisant nous-mêmes et le public jusqu'au degré qui nous permettra à tous de bien apprécier la grandeur de l'entreprise, nous convaincra qu'il s'agit d'un intérêt universel, et nous poussera tous à coopérer libéralement à la réalisation d'une si noble conception. Ne vaut-il pas mieux déclarer franchement dès aujourd'hui que, si le succès doit couronner nos efforts, ce ne sera possible qu'à la condition de disposer de capitaux considérables? Il faut que nous nous établissions sur des bases si larges et si sûres qu'elles donnent pleine satisfaction à la munificence publique sur laquelle le musée doit compter pour d'importantes acquisitions futures ; il faut que nos bienfaiteurs soient certains que leurs libéralités soient toujours brillamment employées pour le plus grand avantage du public... »

Et plus loin :

« Est-il exagéré d'espérer que, lorsque le sujet aura été apprécié comme un plan bien mûri, ayant l'intérêt public exclusivement en vue, et ne cherchant qu'à combler un vide qui n'existe dans aucun autre pays civilisé, dans aucune autre métropole, on regardera comme une question civique d'abord l'abandon d'un terrain pour y élever le musée, puis la construction du monument lui-même?... »

Et plus loin encore :

« En interrogeant un avenir que nous croyons prochain, nous voyons l'enseignement du dessin devenu dans nos écoles publiques une branche de première nécessité, non pas comme *art d'agrément*, mais comme diffusion pratique de principes qui seront de la plus haute utilité et accroîtront dans d'énormes proportions la valeur de tout travail habile. Un tel enseignement est aujourd'hui impossible, mais il deviendra simple et aisé aussitôt qu'on aura pris les mesures propres à former des professeurs. Ceci ne peut être efficacement obtenu que par une institution comme la nôtre, qui deviendra une université de l'art, de laquelle sortiront les écoles de dessin que, par le manque d'une base d'instruction, l'absence de bons professeurs et la privation de modèles comme en fournit le *South Kensington Museum*, il nous a jusqu'ici été impossible d'établir de manière qu'elles donnent des résultats satisfaisants. »

Le rapport publié, M. John Taylor Johnston, qui avait été élu président de l'Association, invita tous les adhérents à un meeting qui se tint dans sa riche galerie de tableaux ; il y fit un chaleureux appel à ses invités et leur présenta des listes de souscription en tête desquelles il s'était inscrit pour cinquante mille francs, M. Blodgett pour vingt-cinq mille, M. Gordon pour douze mille cinq cents, etc., etc. Chacun s'empressa de suivre ces généreux exemples, et il fut convenu que le public serait invité à l'imiter et à verser ses dollars chez le trésorier, M. S. G. Ward, l'honorable chef de la succursale des grands banquiers anglais, les Baring, dont le nom n'est pas moins célèbre dans le monde des arts que dans celui de la finance.

Mais, il faut bien le dire, en dehors des adhérents primitifs on se montra fort réservé ; la presse avait porté coup, et d'autant plus aisément, que personne n'est plus prompt à la défiance que l'Américain.

M. Blodgett, qui était en réalité l'âme de l'entreprise et s'était juré de la faire réussir, alla passer en Europe l'été et l'automne de l'an dernier. Dans ses voyages en Hollande, il avait vu avec un vif intérêt le musée de Rotterdam, si intelligemment étudié et décrit par W. Bürger ; il avait été frappé de cette idée qui consiste à en faire le satellite des grands musées d'Amsterdam, de La Haye et d'Harlem, de compléter ceux-ci par la réunion, à Rotterdam, de tous les maîtres secondaires, si remarquables dans cette vaillante école, et de présenter, par l'ensemble des œuvres collectionnées dans ces quatre villes, une histoire complète de l'art hollandais. C'est lui qui avait fait dominer dans le rapport du comité l'idée de consacrer le musée de New-York à faire l'histoire complète de l'art. Sachant parfaitement que les toiles des maîtres illustres

sont presque toutes immobilisées et qu'il ne fallait espérer en conquérir jamais que si quelque hasard favorable s'offrait à la toute-puissance du dieu Dollar, il prit la résolution, dès qu'il apprit la fatale déclaration de guerre à la Prusse, de faire tourner au profit de sa patrie la panique dont seraient nécessairement atteints quelques collectionneurs importants.

Il ne songea pas un seul instant à imiter l'esprit étroit de nos musées de province qui pourraient augmenter considérablement leur importance, malgré leurs faibles ressources, en s'attachant spécialement à collectionner les petits maîtres, mais qui sacrifient puérilement leur véritable intérêt à la satisfaction de rechercher des chefs-d'œuvre introuvables. Son seul programme fut de n'acheter que des œuvres originales et dignes d'une collection publique. Appuyée par les encouragements d'un de ses collègues, homme d'infiniment de goût, qui lui aussi se trouvait en Europe, — nous avons nommé M. Hoppin, l'ancien commissaire des États-Unis à notre Exposition de 1867, — l'initiative intelligente et généreuse de M. Blodgett a pu, en bien peu de temps, faire du *Metropolitan Museum of Art*, un fait accompli et qui doit nous donner la mesure de la volonté de cet homme énergique et entreprenant.

Nous allons malheureusement avoir à constater que M. Blodgett n'a été que trop bien servi par les événements ; car il nous enlevait, sans qu'il nous fût possible de les lui disputer, des toiles qui auraient dignement figuré dans nos riches galeries et qui sont destinées à former à New-York un Musée appelé à rivaliser promptement avec les grandes collections européennes, si l'on persiste à seconder dans son œuvre et dans sa pensée l'homme qui n'a pas trouvé d'obstacle insurmontable pour sa patriotique obstination.

LOUIS DECAMPS.

(*La suite prochainement.*)



# LES MUSÉES

## LES ARTS ET LES ARTISTES

### PENDANT LA COMMUNE [1]



Quelques semaines après la signature de la paix[2], l'administration des musées replaçait, dans la galerie La Caze, la salle de Henri II et le salon dit des Sept-Cheminées, une partie des tableaux de l'école française restés à Paris. Toute la collection des dessins exposés reprenait sa place. L'ordre était rétabli dans le musée Charles X, ainsi que dans les salles du musée égyptien. Les faïences italiennes et les faïences françaises, les bronzes modernes, quelques ivoires et un certain nombre de bois avaient été distribués dans les salles du musée

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. IV, 2e période, p. 285 et 414.

2. Diverses informations plus précises nous ayant été adressées depuis la publication de notre dernier article, nous nous empressons de compléter et de rectifier quelques-uns des renseignements, involontairement inexacts ou incomplets, que nous avons donnés sur la part prise par quelques artistes à la défense nationale.

M. Godefroy, peintre de marines, et M. Piot-Normand faisaient partie des tirailleurs de la Seine ; M. Tony Faivre, qui appartenait à un bataillon de marche dont nous ignorons le numéro, reçut la médaille militaire pour sa belle conduite pendant le bombardement de Bondy.

M. Marchal, celui de tous les Parisiens que nous avons rencontré le plus souvent sur les boulevards en quête de nouvelles, montait sa garde aux remparts dans la 7e du 6e, comme on dit en style militaire, en compagnie de M. Delauney. MM. Lobrichon et

Sauvageot ; les meubles apportés des Tuileries ou de Saint-Cloud avaient été répartis dans les salles des dessins, et le 14 mars on livrait au public la partie du Musée qui entoure, au premier étage, trois des côtés de la cour du Louvre, mais cette partie seulement. Le circuit, sur le quatrième côté, se faisait par la colonnade qui y est adossée. On se disposait à commencer la réorganisation des autres galeries, en attendant le retour des tableaux envoyés à Brest, lorsque le poste de troupes de ligne qui gardait le Louvre ayant disparu dans la nuit du 18 au 19 mars, on crut devoir fermer le Musée. Cette mesure devint bientôt après la conséquence de la clôture des grilles ordonnée par le nouveau commandant des palais des Tuileries et du Louvre, qui avait fait occuper toutes les portes par la garde nationale fédérée. Le personnel du Musée ne pouvait y pénétrer qu'après s'être fait reconnaître d'un gardien placé comme planton à la grille de la rue de Rivoli. De tout temps, d'ailleurs, le commandant militaire du palais y a été le maître de la circulation, de telle sorte que le service du musée a toujours indirectement dépendu de lui dans ses relations avec le public.

J. Lefebvre étaient incorporés dans le 116e bataillon. A la section de marche de ce même bataillon appartenait l'architecte Gerhardt, grand prix de Rome ; une balle lui fracassait un index à Buzenval, tandis qu'une autre balle s'amortissait heureusement sur son portefeuille ; la médaille militaire lui fut décernée pour récompenser sa valeur.

Citons, parmi ceux qui vinrent s'enfermer volontairement dans Paris, M. Bida, qui prit le fusil malgré son âge, et M. Lechevalier-Chevignard qui, laissant femme et enfants à Nevers, s'enrôla parmi les bataillons du quartier du Luxembourg, dont le lithographe Sirouy faisait aussi partie.

Le paysagiste Émile Breton, ancien sous-officier du 66e de ligne, nommé chef de bataillon des mobilisés du Pas-de-Calais, fit la campagne du Nord sous les ordres du général Faidherbe, et fut porté à l'ordre du jour pour sa belle conduite à la bataille de Saint-Quentin. Dans l'Est, le statuaire Bartholdi fit la campagne des Vosges, et organisa la résistance de Colmar.

En passant en revue le personnel de la *Gazette des Beaux-Arts*, nous avons omis, par la plus étrange des distractions, M. Émile Lefort, que nous voyions cependant chaque jour pendant le siége, et qui coopérait comme ingénieur aux travaux de la mise en état de défense de l'enceinte.

Quant à Émile Bellier de la Chavignerie, qui donnait à la *Chronique des Arts* sur les artistes décédés des notices si précises et si substantielles, nous devrions, à notre tour, si l'espace nous le permettait, faire ici sa nécrologie. Il s'était retiré à Saint-Malo, avant l'investissement de Paris. La petite vérole l'y a emporté le 6 février dans les ambulances, au service desquelles il s'était empressé de participer dès son arrivée.

Enfin un renseignement mal interprété nous a fait envoyer à Bruxelles M. Léopold Flameng, qui était revenu du fond de la Bretagne avec sa famille pour s'enfermer dans Paris, où il s'est acquitté de son service de garde national. Ce n'est que pendant l'insurrection qu'il se réfugia en Belgique.

La presque totalité de l'administration du Musée, à qui le dépôt des collections était confié, comprenant que son poste était à Paris, s'établit en permanence dans le cabinet de l'ancienne surintendance, attendant jour et nuit des événements qui furent lents à s'accomplir. Elle semblait oubliée au milieu de l'immense tourbillon des catastrophes qui se succédaient à l'envi autour d'elle. Pendant les premiers jours, embusqués derrière les fenêtres de la rue de Rivoli, cherchant à voir sans être aperçu, on s'essayait à distinguer les bataillons de l'ordre de ceux de la prétendue fédération de la garde nationale, qui se succédaient au bruit du tambour ou du clairon sur les frontières des deux partis, à égale distance de la Bourse et de l'Hôtel de ville. Il y avait là plus qu'un intérêt de simple curiosité, car il importait de savoir auquel des deux partis on allait appartenir. Aussi l'on eut bientôt découvert dans le « ton » des uniformes un diagnostic certain. Lorsque l'on voyait apparaître dans le lointain une troupe dont les uniformes étaient d'un ton intense, on savait qu'on avait affaire à des soldats de l'ordre. La brosse avait maintenu le drap dans sa couleur primitive. Mais un ton gris atténuant la couleur des pantalons et des vareuses faisait bien vite reconnaître les fédérés. La boue du ruisseau et la poussière des postes couvraient le drap de leurs souillures vierges de tout nettoyage. Plus tard le drapeau rouge, — un magnifique étendard souillé par le crime, — ne laissa plus d'incertitude.

Combien en a-t-on vu défiler de ces maigres bataillons à peine nombreux comme une compagnie, composés d'enfants et de vieillards, que précédait une musique bruyante, commandés par des chefs grotesques se pavanant sous leurs galons et leur ceinture rouge, penchés sur le cou de chevaux de charrette surmenés, escortés de pandours à veste rouge! combien en a-t-on vu de ces gens de toute langue et de tout habit, auxquels se mêlaient, sans que la honte leur montât au front, des soldats en uniforme, et de ces fourgons où les soldats du train se faisaient voiturer au galop, et de ces vivandières, plus insolentes que les hommes, le chassepot en bandoulière, le tonneau sur la hanche, et distribuant partout l'injure et l'eau-de-vie, et de ces convois d'artillerie dont les servants ramassés partout chevauchaient les pièces! C'était un grotesque et sinistre défilé, surtout lorsque l'insurrection, se parant de ses morts, les enterrait dans des chars pavoisés de rouge, accompagnés de tous les honneurs militaires. — Plus tard, lorsqu'ils furent trop nombreux, elle les cacha.

La révolution continuait de passer sous nos fenêtres sans nous emporter. Les vétérans de Belleville, qui le plus souvent gardaient les grilles du Louvre, semblaient protéger le Musée, tandis que partout ailleurs des

délégués de toute espèce s'emparaient des différentes administrations. Par un beau dimanche, cependant, le citoyen Pilotell, qui passait par là, s'avisa de se présenter chez le concierge et d'y écrire sur un chiffon de papier le billet suivant :

M. Villot est prié de passer au ministère de l'instruction publique et d'y demander le citoyen Pilotell, délégué des beaux-arts.

(Affaire d'administration.) Pilotell.

26 mars 1871.

Mais le citoyen Pilotell qui, à quelque temps de là, fut arrêté par ses propres amis et destitué par la Commune[1] pour actes d'indélicatesse commis dans la caisse du journal *l'Éclipse*, auquel il avait collaboré, fut désavoué par le citoyen Pagès (de l'Ariége), qui était alors délégué officiel de la Commune à l'instruction publique.

Les jours critiques n'étaient pas loin. Le 7 avril, une affiche invitait les artistes à se réunir en assemblée générale dans le grand amphithéâtre de l'École de médecine. La convocation était faite au nom de M. Gustave Courbet, pour le lundi suivant, 10 avril. Elle était ainsi annoncée par M. G. Courbet lui-même, dans les deux articles suivants. Le premier porte la griffe du maître. Le second, étant raisonnablement écrit, nous semble ne lui appartenir que par la signature.

Nous empruntons le premier au numéro du journal *le Soir*, portant la date du 6 avril 1871.

Le citoyen Gustave Courbet, président des artistes, autorisé par la Commune, a l'honneur d'inviter ses confrères à se réunir vendredi prochain, dans le monument de l'École de médecine, à deux heures de l'après-midi.

Il vient de leur adresser l'appel suivant que nous nous empressons de publier :

« La revanche est prise... Paris a sauvé la France du déshonneur et de l'abaissement. Ah ! Paris ! Paris a compris dans son génie qu'on ne pouvait combattre un ennemi attardé avec ses propres armes. Paris s'est mis sur son terrain, et l'ennemi sera vaincu comme il n'a pu nous vaincre. Aujourd'hui Paris est libre et s'appartient, et la province est en servage. Quand la France fédérée pourra comprendre Paris, l'Europe sera sauvée.

« Aujourd'hui j'en appelle aux artistes, j'en appelle à leur intelligence, à leur sentiment, à leur reconnaissance ; Paris les a nourris comme une mère et leur a donné leur génie. Les artistes, à cette heure, doivent, par tous leurs efforts (c'est une dette d'honneur), concourir à la reconstitution de son état moral et au rétablissement des

1. La destitution de Pilotell doit dater du 22 mai, ainsi qu'il résulte du compte rendu de la séance de la Commune du 23.

arts, qui sont sa fortune. Par conséquent, il est de toute urgence de rouvrir les musées et de songer sérieusement à une exposition prochaine; que chacun dès à présent se mette à l'œuvre, et les artistes des nations amies répondront à notre appel!

« La revanche est prise, le génie aura son essor; car les vrais Prussiens n'étaient pas ceux qui nous attaquaient d'abord. Ceux-là nous ont servi, en nous faisant mourir de faim physiquement, à reconquérir notre vie morale et à élever tout individu à la dignité humaine.

« Ah! Paris, Paris la grande ville vient de secouer la poussière de toute féodalité. Les Prussiens les plus cruels, les exploiteurs du pauvre, étaient à Versailles. Sa révolution est d'autant plus équitable, qu'elle part du peuple. Ses apôtres sont ouvriers, son Christ a été Proudhon. Depuis dix-huit cents ans, les hommes de cœur mouraient en soupirant; mais le peuple héroïque de Paris vaincra les mystagogues et les tourmenteurs de Versailles, l'homme se gouvernera lui-même, la fédération sera comprise, et Paris aura la plus grande part de gloire que jamais l'histoire ait enregistrée.

« Aujourd'hui, je le répète, que chacun se mette à l'œuvre avec désintéressement: c'est le devoir que nous avons tous vis-à-vis de nos frères soldats, ces héros qui meurent pour nous. Le bon droit est avec eux. Les criminels ont réservé leur courage pour la sainte cause.

« Oui, chacun se livrant à son génie sans entrave, Paris doublera son importance, et la ville internationale européenne pourra offrir aux arts, à l'industrie, au commerce, aux transactions de toutes sortes, aux visiteurs de tous pays, un ordre impérissable, l'ordre par ses citoyens, qui ne pourra pas être interrompu par les ambitions monstrueuses de prétendants monstrueux.

« Notre ère va commencer; coïncidence curieuse! c'est dimanche prochain le jour de Pâques; est-ce ce jour-là que notre résurrection aura lieu?

« Adieu le vieux monde et sa diplomatie!

« Gustave Courbet. »

Le second article parut dans *le Rappel* du 7 avril 1871.

LES ARTS LIBRES.

Nous sommes priés de publier la communication suivante :

« Président actuel des artistes, il m'est demandé par plusieurs d'entre eux de proposer des aperçus généraux sur l'organisation des arts pour l'avenir, afin de pouvoir immédiatement procéder en assemblée générale à l'étude d'un règlement et éviter de trop grands dérangements. C'est pour satisfaire à cette demande que j'ai tracé le programme suivant, correspondant d'ailleurs à l'esprit de la Commune.

« Paris ayant enfin conquis sa liberté d'action et son indépendance, j'invite les artistes à prendre eux-mêmes la direction des musées et des collections d'art qui, tout en étant la propriété de la nation, sont surtout la leur au double point de vue de la vie intellectuelle et matérielle.

« Mon avis est que, pour atteindre ce but, les artistes des vingt-deux arrondissements de la Seine devraient nommer par arrondissement deux délégués dont la mission consisterait à se réunir en assemblée au Louvre, dans une salle spéciale, pour former une nouvelle commission et en déterminer les attributions provisoires.

« Cette assemblée pourrait seule nommer les directeurs des musées et conservateurs de collections d'art, ainsi que le personnel indispensable.

« Elle aurait également le droit de statuer sur l'opportunité des expositions annuelles, l'époque de leur ouverture, leur durée, la nomination d'un conseil d'administration, en laissant, comme c'est consacré par l'usage, aux exposants le soin d'élire eux-mêmes leur jury d'admission, en un mot sur les mesures à adopter pour le plus grand intérêt de chacun.

« En conséquence des principes ci-dessus énoncés, la section des beaux-arts à l'Institut serait supprimée et n'aurait plus de raison d'être que comme société particulière.

« L'École de Rome serait aussi supprimée, ainsi que l'École des beaux arts; mais le monument de Paris pourrait être laissé à la disposition des élèves pour y favoriser par le choix entièrement libre de leurs professeurs le développement de leurs études.

« Ce qui n'empêcherait pas la ville de Paris d'allouer chaque année une certaine somme, qui serait mise au concours, et fournirait aux lauréats les moyens d'aller étudier les arts des autres nations.

« L'autorité de la ville de Paris sur la province serait également supprimée.

« Les professeurs de dessin des écoles communales de Paris seraient nommés au concours par les représentants délégués.

« Toute commande d'objets d'art, d'une utilité reconnue, serait mise au concours par ces mêmes délégués. Il serait par leur soin publié un journal qu'on pourrait intituler : *Le Moniteur des Arts.*

« Il serait loisible aux artistes qui croiraient devoir se séparer de la majorité d'exposer entre eux et dans une des salles de l'exposition commune.

« L'assemblée générale, jointe au jury, pourrait présider à la distribution des récompenses, qui seraient décernées par bulletin de liste de chaque exposant.

« Les croix d'honneur et médailles de toute classe seraient absolument abolies.

« L'appropriation du local serait donnée par adjudication à l'entreprise privée, et, les frais prélevés, l'excédant des recettes serait intégralement converti en billets de tombola dont la distribution aurait lieu en échange du prix d'entrée. Le tirage de cette tombola serait fixé à la fin de l'exposition.

« Chaque artiste devrait, en envoyant ses tableaux, indiquer des prix de vente qui seraient, pour ceux qui y consentiraient, consignés dans un livret spécial, de telle sorte que le gagnant d'un lot choisirait à son gré un tableau de la catégorie correspondant à son billet, et même un tableau d'une catégorie plus élevée en complétant la différence des prix.

« Les différents corps d'état de Paris devraient, pour leurs achats ou leurs commandes, s'adresser au comité d'exposition qui en référerait à l'assemblée. Quant aux villes de province, la voie à suivre serait la même, à moins qu'elles ne préférassent s'adresser directement aux artistes.

« Le local, dix jours après l'exposition, pourrait être, pendant le restant de l'année, utilisé de différentes manières.

« Les exposants qui le désireraient pourraient y laisser leurs tableaux, en payant à l'administration une location pour la superficie des panneaux occupés.

« Il pourrait être aussi utilisé pour des expositions de galeries particulières, de tableaux anciens ou modernes et d'objets d'art de toutes sortes; ce qui arriverait à constituer une exposition permanente.

« Gustave Courbet. »

La réunion, assez peu nombreuse, fut présidée naturellement par celui qui l'avait provoquée, et qui, fidèle à ses soupçons antérieurs que la connaissance exacte des faits aurait dû dissiper cependant, rappelait la nécessité de continuer l'œuvre de la commission du 4 septembre 1870 afin de conserver les richesses des collections publiques. Il proposa en même temps d'étudier les réformes à faire subir aux expositions dans l'intérêt des artistes. L'assemblée déclara à l'unanimité que les expositions devaient être organisées par les artistes eux-mêmes en dehors de toute influence du gouvernement, quel qu'il fût.

Une commission chargée d'étudier ces réformes fut nommée par acclamation.

La commission soumit son projet de manifeste à une nouvelle réunion générale des artistes, convoquée dans le même local, par l'affiche suivante, publiée dans le *Journal officiel* de la Commune, du 13 avril.

La Commune autorise le citoyen Gustave Courbet, président des peintres, nommé en assemblée générale, à rétablir dans le plus bref délai les musées de la ville de Paris dans leur état normal, d'ouvrir les galeries au public, et d'y faciliter le travail qui s'y fait habituellement.

La Commune autorisera à cet effet les quarante-six délégués qui seront nommés demain jeudi, 13 avril, en séance publique, à l'École de médecine (grand amphithéâtre), à deux heures précises.

De plus, elle autorise le citoyen Courbet, ainsi que cette assemblée, à rétablir, dans la même urgence, l'exposition annuelle aux Champs-Élysées.

Paris, le 12 avril 1871.

*La commission exécutive :*

Avrial, F. Cournet, Delescluze, Félix Pyat,
Trichon, Vermorel, E. Vaillant.

Plus de quatre cents personnes, dont un grand nombre n'étaient point artistes, assistèrent à cette réunion et adoptèrent le manifeste suivant, que nous trouvons dans le *Journal officiel* de la Commune, du 15 avril :

FÉDÉRATION DES ARTISTES DE PARIS.

Les artistes de Paris adhérant aux principes de la République communale se constituent en fédération.

Ce ralliement de toutes les intelligences artistiques aura pour bases :

« La libre expansion de l'art, dégagée de toute tutelle gouvernementale et de tous priviléges;

« L'égalité des droits entre tous les membres de la fédération;

« L'indépendance et la dignité de chaque artiste mises sous la sauvegarde de tous par la création d'un comité élu au suffrage universel des artistes. » Ce comité fortifie les liens de solidarité et réalise l'unité d'action.

*Constitution du comité.*

Le comité est composé de 47 membres représentant les diverses facultés, savoir :

16 peintres,

10 sculpteurs,

5 architectes,

6 graveurs et lithographes,

10 membres représentant l'art décoratif, nommé improprement art industriel.

Ils sont nommés au scrutin de liste et au vote secret.

Ont droit de prendre part au vote les citoyens et citoyennes qui justifient de la qualité d'artistes, soit par la notoriété de leurs travaux, soit par une carte d'exposant, soit par une attestation écrite de deux parrains artistes.

Les membres du comité sont élus pour une année.

A l'expiration du mandat, quinze membres, désignés par un vote secret du comité, resteront en fonctions pendant l'année suivante, les trente-deux autres membres seront remplacés.

Les membres sortants ne peuvent être réélus qu'au bout d'une année d'intervalle.

Le droit de révocation peut être exercé contre un membre qui ne remplit pas son mandat. Cette révocation ne peut être prononcée qu'un mois après que la demande en a été faite, et, si elle est votée en assemblée générale, à la majorité des deux tiers des votants.

*Détermination du mandat.*

Ce gouvernement du monde des arts par les artistes a pour mission :

La conservation des trésors du passé ;

La mise en œuvre et en lumière de tous les éléments du présent ;

La régénération de l'avenir par l'enseignement.

*Monuments, musées.*

Les monuments, au point de vue artistique, les musées et les établissements de Paris renfermant des galeries, collections et bibliothèques d'œuvres d'art, n'appartenant point à des particuliers, sont confiés à la conservation et à la surveillance administrative du comité.

Il en dresse, conserve, rectifie et complète les plans, inventaires, répertoires et catalogues.

Il les met à la disposition du public, pour favoriser les études et satisfaire la curiosité des visiteurs.

Il constate l'état de conservation des édifices, signale les réparations urgentes, et présente à la Commune un compte rendu fréquent de ses travaux.

Après examen de leur capacité et enquête sur leur moralité, il nomme des administrateurs, secrétaires, archivistes et gardiens, pour assurer les besoins du service de ces établissements et pour les expositions, dont il sera ultérieurement parlé.

Il les révoque pour cause de négligence, mauvaise gestion ou malversations constatées [1].

1. Nous ne nous arrêterons pas à montrer tout ce qu'il y a d'ignorance outrecuidante dans tout ce paragraphe. M. E. Muntz l'a très-bien fait sentir dans un article sur *la Commune et les Artistes*, publié dans la *Vérité* du 9 mai 1871.

*Expositions.*

Le comité organise les expositions communales, nationales et internationales ayant lieu à Paris.

Pour les expositions nationales ou internationales qui n'ont pas lieu à Paris, il délègue une commission chargée des intérêts des artistes parisiens.

Il n'y admet que des œuvres signées de leurs auteurs, créations originales ou traductions d'un art par un autre, telles que la gravure traduisant la peinture, etc.

Il repousse d'une manière absolue toute exhibition mercantile, tendant à substituer le nom de l'éditeur ou du fabricant à celui du véritable créateur.

Il n'est pas décerné de récompenses.

Les travaux ordinaires commandés par la Commune seront répartis entre les artistes que les suffrages de tous les exposants auront désignés.

Les travaux extraordinaires sont donnés au concours.

*Enseignement.*

Le comité surveille l'enseignement du dessin et du modelage dans les écoles primaires et professionnelles communales, dont les professeurs sont nommés au concours; il favorise l'introduction des méthodes attrayantes et logiques, estampille les modèles, et désigne les sujets chez lesquels se révèle un génie supérieur, et dont les études doivent être complétées aux frais de la Commune.

Il provoque et encourage la construction de vastes salles pour l'enseignement supérieur, pour des conférences sur l'esthétique, l'histoire et la philosophie de l'art.

*Publicité.*

Il sera créé un organe de publicité intitulé : *Officiel des arts.*

Ce journal publiera, sous le contrôle et la responsabilité du comité, les faits concernant le monde des arts et les renseignements utiles aux artistes.

Il publiera les comptes rendus des travaux du comité, le procès-verbal de leurs séances, le budget des recettes et dépenses, et tous les travaux de statistique apportant la lumière et préparant l'ordre.

La partie littéraire, consacrée aux dissertations sur l'esthétique, sera un champ neutre ouvert à toutes les opinions et à tous les systèmes.

Progressif, indépendant, digne et sincère, l'*Officiel des arts* sera la constatation la plus sérieuse de notre régénération.

*Arbitrages.*

Pour toutes les contestations litigieuses relatives aux arts, le comité, sur la demande des parties intéressées, artistes ou autres, désigne des arbitres conciliateurs.

Dans les questions de principe et d'intérêt général, le comité se constitue en conseil arbitral, et ses décisions sont insérées à l'*Officiel des arts*.

*Initiative individuelle.*

Le comité invite tout citoyen à lui communiquer toute proposition, projet, mémoire, avis, ayant pour but le progrès dans l'art, l'émancipation morale ou intellectuelle des artistes, ou l'amélioration matérielle de leur sort.

Il en rend compte à la Commune et prête son appui moral et sa collaboration à tout ce qu'il juge praticable.

Il appelle l'opinion publique à sanctionner toutes les tentatives de progrès, en donnant à ces propositions la publicité de l'*Officiel des arts*.

Enfin, par la parole, la plume, le crayon, par la reproduction populaire des chefs-d'œuvre, par l'image intelligente et moralisatrice qu'on peut répandre à profusion et afficher aux mairies des plus humbles communes de France, le comité concourra à notre régénération, à l'inauguration du luxe communal, aux splendeurs de l'avenir et à la République universelle.

G. Courbet, Moulin, Stephen Martin, Alexandre Jousse, Roszezench, Trichon, Dalou, J. Héreau, C. Chabert, H. Dubois, A. Faleynière, Eugène Pottier, Perrin, A. Mouillard.

L'élection des délégués, qui devait être faite, par acclamation probablement, dans la séance du 13 avril, fut reportée au lundi 17, et eut lieu au scrutin de liste.

Une des salles du rez-de-chaussée de la cour du Louvre, connue sous le nom de Salle grecque, et qui depuis longtemps était absolument vide, avait servi, depuis le 4 septembre, de lieu de réunion aux électeurs de l'une des sections du premier arrondissement. C'est là que le commandant militaire du palais décida qu'il serait procédé aux élections de la fédération des artistes, sans que l'administration des musées ait été consultée.

Nous insistons sur ce point, parce qu'il montre que la conservation des musées n'est pas maîtresse chez elle. Seulement, cette anomalie devient plus évidente dans les époques de révolution, mais elle a été et elle est toujours la même suivant une de ces traditions qui se perpétuent dans l'administration d'une façon d'autant plus tenace, qu'elles sont plus mauvaises. Nous retrouverons plus loin les conséquences funestes d'un tel état de choses.

La liste des candidats distribuée à la porte fut celle des élus. Celui qui obtint le plus de suffrages fut M. G. Courbet, qui compta 274 voix sur 290 votants.

BULLETIN DE VOTE.

Peintres. — Bonvin. — Corot. — Courbet. — Daumier. — Arnaud-Durbec. — Dubois (Hippolyte). — Feyen-Perrin. — Gautier (Amand). — Gluck. — Héreau (Jules). — Lançon. — Le Roux (Eugène). — Manet (Édouard). — Millet (François). — Ouleway. — Picchio.

Sculpteurs. — Becquet. — Chapuy. — Dalou. — Lagrange. — Lindenheer (Édouard). — Moreau-Vauthier. — Moulin (Hippolyte). — Ottin. — Poitevin. — De Blézer.

ARCHITECTES. — Boileau fils. — Delbrouck. — Nicolle. — Oudinot. — Raulin.

GRAVEURS-LITHOGRAPHES. — Bellenger (Georges). — Bracquemond. — Flameng. Gill (André). — Huot. — Pothey.

ARTISTES INDUSTRIELS. — Aubin (Émile). — Boudier. — Chabert. — Chesneau. — Fuzier. — Meyer. — Ottin fils. — Pottier (Eugène). — Reiber. — Riester.

Il n'est pas besoin de faire remarquer que si plusieurs des artistes dont on remarque les noms sur cette liste étaient absents de Paris et ignorent peut-être encore qu'ils y figuraient, un certain nombre s'empressèrent de protester publiquement. Tels furent MM. E. Le Roux, dont la protestation fut insérée dans le *Temps*[1], Bracquemond et Reiber; puis M. Pothey, qui s'était réfugié à Versailles, et enfin M. Huot. Quant à M. Léopold Flameng, qui était revenu s'enfermer dans Paris quelques jours avant son investissement par l'armée allemande, s'il ne réclama pas, c'est qu'il s'était réfugié à Bruxelles pendant la durée de la Commune.

Quelques-uns, depuis longtemps connus par leurs opinions républicaines et qui répugnaient, non pas aux principes de la Commune qui n'en sut jamais formuler, mais à ses actes, crurent devoir accepter, afin de sauvegarder ce qu'ils croyaient menacé; d'autres enfin ne virent, en siégeant dans la commission, qu'un moyen d'être exemptés du service de la garde nationale, tout en recevant une indemnité journalière qui leur permit de vivre. Les artistes dont nous trouvons le plus souvent les noms sur les procès-verbaux des séances sont MM. Arnaud-Durbec, Dubois, Feyen-Perrin, A. Gautier, Gluck, Héreau et Ouleway, parmi les peintres; MM. Chapuy, Dalou, de Blézer, Moulin, Ottin et Poitevin, parmi les sculpteurs; MM. Boileau fils et Oudinot, dans la section d'architecture; MM. Bellenger et Gill, dans celle de gravure. Quant à M. Reiber, de tous les artistes industriels il est le seul qui ne siége pas. Ceux-là peuvent être considérés comme ayant été l'âme du Comité de la fédération des artistes.

Le 20 avril, le comité tint sa première séance dans la salle même où

1. 17 avril 1871. — Je viens de lire, avec le plus grand étonnement, mon nom dans une liste de candidats à la commission fédérative des artistes de Paris.

Je refuse absolument l'honneur qu'on croit me faire; je ne l'ai pas sollicité, je n'ai jamais assisté à aucune des réunions des artistes fédérés.

Je n'ai pas manifesté l'ambition de faire partie d'un jury, et, dans les circonstances présentes, moins encore que jamais.

Ce n'est pas quand nos confrères sont absents, quand tous les amateurs sont éloignés de Paris, que des artistes peuvent sérieusement songer à formuler librement leur constitution ou à organiser une exposition.

EUG. LE ROUX.

il avait été élu, et que l'on avait fait disposer à cet effet avec un service de gardiens; car si l'administration des musées était résolue à ne recevoir aucun ordre de la Commune, elle désirait se maintenir en bons termes avec les représentants des artistes tant que ceux-ci n'empiéteraient point sur ses attributions. Mais, dès cette première séance, un conflit faillit s'élever. Le comité, ne se trouvant pas convenablement installé dans la Salle grecque, pria M. H. Barbet de Jouy, qui s'était déjà trouvé deux fois en rapport avec M. Gustave Courbet, le jour de l'élection et la veille, de descendre près du comité. Celui-ci ayant demandé à qui le comité voulait s'adresser, au conservateur ou au simple particulier, et le président lui ayant répondu que c'était au conservateur, M. H. Barbet de Jouy fit observer qu'il n'était point le directeur du musée, mais que cette direction, appartenant en commun au Conservatoire, réduit pour le présent à MM. Daudet, Heuzey, d'Eschavannes et à lui, c'était à eux quatre que l'on avait affaire. Les trois conservateurs-adjoints mandés ayant fait répondre qu'ils étaient dans leur cabinet à la disposition du public, M. H. Barbet de Jouy déclara en son nom, ainsi qu'il l'avait fait la veille à M. G. Courbet, qui lui avait déjà demandé d'occuper, avec le comité, l'ancien cabinet de la surintendance, que l'occupation de ce cabinet étant pour le personnel des gardiens le signe de l'autorité, par suite de l'habitude que le Conservatoire avait prise de s'y réunir ou de s'y tenir en permanence, il s'opposerait à ce que le comité prît possession dudit cabinet autrement que par la force. Il ajouta que, d'ailleurs, il ne reconnaissait point l'autorité de la Commune sur les musées qui appartenaient à l'État. Cette volonté ferme, exprimée dans un langage très-modéré et avec la plus exquise politesse, impressionna vivement le comité, qui envoya cinq délégués auprès de la Commune afin d'obtenir des ordres. Il faut rendre cette justice à ces délégués, MM. Moulin, Pottier, Lançon, Gill et Oudinot, qu'ils cachèrent aux membres de la Commune avec lesquels ils furent en rapport quelle avait été l'attitude de l'administration du Louvre, car ils revinrent seulement avec cet ordre, qui laissait les choses en leur état ordinaire.

COMMUNE DE PARIS.

Paris, le 20 avril 1871.

*Exécutive à la Conservation du Louvre.*

Ordre donné au conservateur des musées de mettre une salle convenable dans le Louvre à la disposition des membres de la commission élue par l'assemblée fédérative des artistes.

*Pour la commission exécutive,*

CH. DELESCLUZE, FÉLIX PYAT.

Le comité choisit pour lieu de réunion la salle voisine du Musée des souverains, où étaient jadis exposés les ornements de la chapelle du Saint-Esprit, salle dont l'accès peut être indépendant du Musée.

Dès le lendemain, M. Gustave Courbet, qui s'était déjà plaint à M. H. Barbet de Jouy que l'administration du Louvre n'eût pas fait d'*acte* vis-à-vis de la Commune, renouvela ses observations dans le sein du comité, demandant que la reconnaissance de la Commune lui fût imposée, proposition qui fut ajournée, mais qui motiva cette lettre courageuse adressée à un membre du comité, son ami, par M. Moulin, qui n'assistait pas à la séance.

Paris, 21 avril 1871.

Mon cher ami,

. . . . . Dès les premiers pas le comité se lance à l'extrême et s'expose à rencontrer des obstacles dont le renversement brutal peut donner une fausse idée de ses intentions.

Est-ce bien la mission que nos mandataires nous ont confiée? Est-ce bien par l'expulsion et le renversement de toute une administration que nous devons commencer?

S'il y a une mesure de ce genre à prendre, elle est toute politique et ne saurait nous incomber. Pour demander civilement l'expulsion des conservateurs actuels du Louvre, il nous faut des preuves contre eux soit de détournement, soit de mauvaise gestion. En avons-nous? Et que répondrons-nous à nos mandataires quand ils nous demanderont compte de nos actes?

Nous relevons de nos électeurs naturels et non de la Commune. Elle seule peut donner un ordre de ce genre, nous n'avons pas mission de le demander.

Ne devrions-nous pas, avant tout, chercher à élucider les questions nouvelles intéressant directement les arts et les artistes?...

Je conclus en demandant la réunion à bref délai de tous *nos électeurs,* — on a les noms, — un appel à tous ceux qui n'ont pas voté, la discussion et la définition précise de notre mandat en ce qui concerne l'administration des musées (et par rapport aux conservateurs actuels).

Nous ne pouvons pas, *nous,* demander la révocation des conservateurs, et si nous la trouvons nécessaire il faut la justifier.

Si après avoir pris connaissance de cette lettre le comité décide de passer outre, je me verrai dans la nécessité de donner ma démission.

Ne pouvant vous suivre, je ne veux pas entraver votre marche.

Cette lettre, trouvée parmi les papiers de la fédération des artistes, est d'autant plus remarquable, que M. Moulin avait fait partie de la commission nommée après le 4 septembre, en suspicion de l'administration des musées.

Quant à M. G. Courbet, il en était toujours resté à ses anciens soupçons, ne sachant que répondre lorsqu'on le pressait de les formuler, si ce n'est : « Je ne sais pas, moi... J'ai lu dans les journaux... On dit... »

Comme dans toute assemblée, il se forma bientôt deux partis dans le comité: l'un qui, adhérant franchement à la Commune, voulait pousser les choses à l'extrême; l'autre qui prétendait se restreindre aux seules questions intéressant l'art et les artistes. C'est cette fraction qui, en somme, forma le plus souvent la majorité, surtout aux débuts. D'ailleurs la commission ne pouvait se dissimuler qu'elle n'avait été élue que par une infime minorité des artistes résidant habituellement à Paris. Aussi, dès sa seconde séance, elle se déclara prête à donner sa démission dès que les circonstances permettraient de convoquer les artistes. De plus, elle déclarait qu'elle n'assumerait que le rôle de présentateur, au délégué de la Commune à l'instruction publique, des candidats aux places à donner dans les beaux-arts, sauf à la Commune à ratifier les choix. Enfin elle nomma les sous-commissions suivantes :

Sous-Commission des Musées. — MM. Chapuy, Dubois (Hip.), Gill, Gluck, Meyer, Moulin, Ottin père, Oudinot.

Sous-Commission de l'Exposition annuelle. — MM. Boudier, Ottin fils, Gautier (Amand).

Sous-Commission de l'Enseignement du dessin. — MM. Dalou et Arnaud-Durbec.

Dès sa naissance, la fédération des artistes faillit se brouiller avec la Commune. Elle demandait que l'on approuvât à l'Hôtel de ville « le programme de l'École de médecine ». Mais l'on voulait faire des réserves à l'Hôtel de ville, où l'on prétendait avoir le droit de dissoudre le comité sauf à le faire réélire. Cette prétention fut loin d'être acceptée, car aucune assemblée, même quand elle reconnaît l'infirmité de son mandat, ne consent volontiers à rester à la merci d'un autre pouvoir. On protesta au nom du suffrage universel qui avait créé deux pouvoirs en présence : la Commune et le Comité, qui devaient agir chacun dans sa sphère, mais s'entendre à l'amiable lorsque l'action tendait à être commune. Trois délégués, MM. Dalou, Boileau fils et Pottier, furent chargés de porter au citoyen Vaillant cette déclaration de principes du comité et de lui demander, afin d'éviter tout prétexte d'immixtion dans l'administration intérieure du Musée, l'autorisation de quitter la salle qu'il avait choisie et de se transporter ailleurs.

Le 25 avril, le comité se rendait dans les bureaux de l'administration des haras, à l'ex-ministère des Beaux-Arts, et M. Ottin père venait prévenir M. H. Barbet de Jouy de ce déplacement et lui en expliquer les motifs.

Le commandant militaire des palais du Louvre et des Tuileries ayant fait rétablir la circulation dans la cour du Louvre, le 14 avril, l'administration du Musée s'empressa de rouvrir la partie qui avait été livrée au public avant le 18 mars, et la seule qui pût encore l'être. Mais les visiteurs étaient bien clair-semés dans les galeries.

Un avis de ce fait, publié dans le numéro du *Moniteur universel* du 17 avril, avait pour but de bien préciser aux yeux du public que ni M. G. Courbet, ni la fédération des artistes, n'entraient pour quoi que ce soit dans la mesure de réouverture du Musée.

Cependant une nouvelle étrange était parvenue à Paris : on prétendait que des tableaux du Louvre avaient été offerts en vente à Londres. Plusieurs journaux l'avaient répandue. Aussitôt M. H. Barbet de Jouy rédigea le démenti suivant qui fut publié le 25 avril dans le *Journal officiel* de la Commune :

MUSÉES DU LOUVRE.

L'administration des musées du Louvre dément les insinuations, produites dans un journal et répétées par d'autres, d'après lesquelles des tableaux du Louvre seraient vendus à Londres. Elle ne peut pas savoir sous quelle appellation des tableaux sont présentés à la vente dans la ville de Londres ; ce qu'elle sait et affirme, c'est que les collections du Louvre sont intactes, qu'elles ont été préservées des dangers de la guerre, respectées et protégées.

Les journaux amis de M. G. Courbet lui attribuèrent le mérite d'avoir sauvé les richesses du Musée « en *chargeant* les conservateurs en exercice au Louvre de veiller aux collections », et firent remonter aux délégués de la Commune le mérite du démenti. M. G. Courbet, dont la vanité était satisfaite, laissait dire. Mais cette importance que se laissait attribuer le nouveau membre de la Commune [1] n'était pas sans inquiéter le comité des artistes. Derrière ce titre de « président des artistes » qui, ne signifiant rien, devait avoir été imaginé par M. G. Courbet lui-même, on craignait qu'il ne se cachât certaines prétentions à une surintendance d'un nouveau genre. On ne voulait pas que M. de Nieuwerkerke, renversé, fût remplacé par le citoyen Gustave Courbet. Aussi, dans la séance du 25 avril, le somma-t-on de s'expliquer sur la nature de ses rapports, comme membre de la Commune, avec la fédération des artistes.

1. M. G. Courbet fut nommé membre de la Commune dans le sixième arrondissement par 2,418 voix sur 3,469 votants. On n'a jamais publié le nombre des électeurs inscrits.

M. G. Courbet déclara alors qu'il était le délégué de la Commune aux Beaux-Arts, et chargé comme tel d'être l'intermédiaire officiel entre elle et le comité. Par suite de cette déclaration, il fut décidé que M. G. Courbet n'avait droit de prendre part aux délibérations du comité qu'en sa qualité d'élu par les artistes, et que celle de membre de la Commune ne lui conférait aucun privilége. Semblable décision fut prise à l'égard de M. Pottier, qui se trouvait également membre de la Commune et membre du comité.

Cependant cette situation, nettement définie pour ceux qui connaissaient exactement les faits, ne l'était pas pour le public. Aussi les sollicitations de toute espèce affluaient-elles auprès de M. G. Courbet, qui ne répondait guère aux lettres adressées au citoyen délégué de la Commune aux Beaux-Arts, mais qui, au demeurant, était bon prince et faisait asseoir les solliciteurs à sa table, dans la pension où il prenait ses repas, lorsque ceux-ci arrivaient à l'heure du déjeuner ou du dîner. C'étaient d'autres quémandeurs que sous l'empire et d'autres titres que l'on se donnait à la bienveillance de l'Excellence nouvelle, mais l'empressement et l'obséquiosité étaient les mêmes; c'étaient aussi presque les mêmes formules.

Quelle boue l'on remue lorsque l'on fouille dans toutes ces paperasses des archives des Beaux-Arts, et que l'âme humaine est une triste chose, surtout en ces temps de révolution où les passions mauvaises bouillonnent et montent à la surface! Aussi avait-il raison ce membre du comité qui osa proposer de dépouiller ces archives afin de connaître qui était « ami ou ennemi ». Il savait peut-être quelles intempestives protestations de dévouement à un autre régime il y eût trouvées.

D'autres formulaient des propositions plus innocentes. Tel était M. Amand Gautier, qui demandait de mettre au concours la figure de la « vraie République du 18 mars », proposition que l'on ajourne par cette fin de non-recevoir que « le développement ultérieur de l'idée communale devra servir à préciser davantage le programme de ce concours » (séance du 25 avril).

Plus tard, au commencement de mai, un M. Legrand annonçait par affiches l'ouverture d'une souscription à 10 centimes pour l'exécution, à la suite d'un concours, d'un tableau dont le sujet devait être : « Les citoyens anglais fraternisant avec la France pour l'envoi de secours au peuple de Paris. »

Il s'agissait bien de concours alors, mais d'essayer de préserver les monuments conservés dans les musées des effets d'une lutte possible dans l'intérieur de Paris. Aussi, dès le 26 avril, M. Moulin propose-t-il au comité « de s'entendre avec les conservateurs du Louvre pour mettre

nos richesses artistiques à l'abri d'une destruction irréparable et de convoquer à cet effet les artistes, afin que tous puissent participer aux mesures de précaution et de surveillance qu'il y aurait à prendre ». Sous le prétexte qu'il n'y avait pas à répéter contre l'armée française les précautions auxquelles il avait été procédé contre l'armée allemande, — comme si les balles et les obus peuvent choisir la place où ils vont frapper, — et que la responsabilité devait être laissée à ceux sur qui elle incombait, cette proposition fut rejetée par 19 voix contre 5, plus une abstention.

Ainsi les grilles du Louvre, qui auraient pu être gardées par un bataillon d'artistes, ainsi que la chose se fit spontanément en 1848, restaient à la merci des gens de Clignancourt, de Montmartre ou de Belleville, et la conservation des musées demeurait isolée au lieu de recevoir un appui effectif. Celle-ci, se sentant ou se croyant en suspicion auprès du comité de la fédération des artistes et acculée dans cette alternative ou de laisser les salles garnies en prévision d'un ordre d'avoir à les ouvrir d'un moment à l'autre, ou d'être accusée de détournement si elle les dégarnissait, n'osait prescrire les précautions dont la marche des événements faisait prévoir la nécessité.

Ces précautions eussent pu être également prises contre les convoitises de l'intérieur, car un membre du comité, M. Boudier, qualifié sur le bulletin de vote d'artiste industriel, ne craignit pas de proposer, dans la séance du 28 avril, de vendre, au profit de la Commune, les tableaux acquis par le ministère de l'intérieur, sous ce prétexte que tout ce qui était sur le territoire communal appartenait à la Commune.

Telle était l'aberration qui s'était emparée de la plupart des esprits pendant le second siége de Paris, que cette monstrueuse proposition semblait alors fort simple à beaucoup de gens. On en lisait bien d'autres, placardées sur les murs, et il n'était pas rare de se demander si l'on possédait bien soi-même son bon sens et si l'on avait raison de marcher sur ses pieds alors que tout le monde avait la tête à l'envers. On vivait sous le régime du contre-sens. Néanmoins de singuliers scrupules traversaient parfois l'esprit de ceux qui menaient eux-mêmes cette danse de la déraison, de la sottise et du crime.

La fédération des artistes, enfin reconnue par le délégué Vaillant comme un rouage régulier dans l'administration communale, reçut d'abord une modeste allocation de 300 fr. pour les dépenses de ses bureaux, puis une seconde de 6,000 fr. pour les besoins du premier mois. Elle fut en même temps invitée à dresser le budget des beaux-arts. Comment opérerait-on? Consulterait-on les anciens budgets que

l'on prendrait pour base du nouveau? L'incertitude ne fut pas longue. Pour trancher dans le vif, il ne fut besoin que d'une paire de ciseaux, et l'on réalisa immédiatement des économies considérables en supprimant du même coup l'École des beaux-arts et la classe des beaux-arts à l'Institut, l'École de Rome et l'École d'Athènes. (Séance du 2 mai.)

Nous croyons intéressant de reproduire le rapport de la commission fédérale, qui indique toutes les réformes à faire, rapport qui fut publié dans le *Journal officiel* du 10 mai.

La commission de l'enseignement, en publiant dans le *Journal officiel* le rapport de la commission fédérale des artistes sur les réformes à apporter dans l'administration des Beaux-Arts, n'a pris que les points saillants de ce travail, par exemple les considérations qui ont motivé la suppression ou l'augmentation des budgets, se réservant d'en publier postérieurement le travail complet avec les chiffres proposés.

*Le délégué à l'instruction publique,*

ÉDOUARD VAILLANT.

## RAPPORT

*De la commission fédérale des artistes (peintres, sculpteurs et graveurs en médailles, architectes, graveurs et lithographes, artistes industriels), au citoyen Vaillant, délégué à l'instruction publique, sur les réformes à apporter dans l'administration des beaux-arts.*

Vous nous avez invités, citoyen, à vous présenter deux budgets comparatifs des beaux-arts.

Nous avons établi le premier sur les états de l'ancienne administration, le second est celui présumé strictement nécessaire par la commission.

Il résulte, citoyen, de votre entretien avec les délégués de notre commission, que dans votre esprit cette commission devait tenir lieu de l'ancienne direction des beaux-arts.

C'est ainsi que nous-mêmes avons compris notre rôle, nous réservant toutefois de mettre ce service en harmonie intime avec les institutions nouvelles.

Ce qui implique nécessairement l'abandon radical du principe autoritaire qui était l'essence même de l'ancienne administration.

Quelles que soient les difficultés de la situation, nous espérons être à la hauteur de notre tâche, forts du mandat que nous avons reçu de nos électeurs.

Le but que nous poursuivons est et doit être :

1° Réformes pécuniaires et meilleur emploi des fonds;

2° Suppression du favoritisme, application des principes démocratiques réalisant l'idéal de justice : l'art par la liberté.

Vous remarquerez, citoyen, que les principales réformes que nous vous proposons comprennent :

1° La suppression des budgets des services incompatibles avec l'inauguration d'un régime de liberté;

2° L'augmentation du budget des services de l'enseignement communal;

3° Suppression du budget des secours et encouragements officiels, faisant rentrer ainsi les artistes dans le droit commun et les affranchissant de toute tutelle gouvernementale;

4° La diminution du budget du service architectural par la décentralisation absolue.

*Considérations relatives à la suppression du budget de l'École des beaux-arts.*

L'art étant l'expression libre et originale de la pensée, il en résulte au point de vue de l'enseignement :

Que toute direction officielle imprimée au jugement de l'élève est fatale et condamnée;

Qu'elle ne peut même appartenir à une majorité artistique,

Puisque :

Admettant même cette direction comme bonne, elle tend néanmoins à détruire l'individualité.

C'est pourquoi :

L'enseignement rationnel de l'art nous semble complété, lorsque l'aspirant a acquis la somme de connaissances élémentaires et pratiques qui lui permettent de traduire sûrement ses sensations.

En foi de quoi nous déclarons :

En vertu du principe d'égalité, la Commune doit à chacun de ses membres l'enseignement gratuit à tous les degrés, le plus élevé de tous ces degrés ayant pour limites : le point où l'enseignement sort du domaine des faits acquis pour entrer dans celui des doctrines autoritaires.

En deux mots : doit à l'élève l'outillage, l'artiste doit l'œuvre.

La commission conclut donc à la suppression des budgets : de l'ancienne École des beaux-arts, de l'École de Rome et d'Athènes et de la section des beaux-arts de l'Institut, et émet le vœu que les bâtiments de l'École soient affectés à des cours pratiques et à des cours de sciences appliqués à l'art.

*Considérations relatives à la proposition d'un budget applicable à la création d'écoles communales d'art professionnel.*

La commission propose la création de ces écoles comme complément des études ébauchées dans les écoles primaires d'arrondissement et dont le programme approfondi sortirait des limites restreintes du présent travail.

Le budget nécessaire à cette création a été évalué approximativement par la commission à la somme de 100,000 francs,

Portant sur la création de début de deux écoles placées dans des centres de la production parisienne.

A ce sujet, la commission émet le vœu que les casernes, désormais inutiles, soient autant que possible affectées à ces nouvelles institutions.

*Considérations relatives aux expositions annuelles et à la suppression du budget fourni par l'État.*

L'ancienne administration affectait un budget aux expositions annuelles.

Elle se réservait ainsi la main haute sur ces expositions.

Elle en encaissait le produit, se réservant arbitrairement le privilége d'acheter des œuvres d'art en n'employant qu'une partie des fonds; le surplus recevait une destination inconnue.

La commission considérant que désormais l'administration des expositions doit appartenir aux intéressés, ces intéressés en feront les frais et en recueilleront les bénéfices.

La commission conclut à la suppression du budget fourni par l'État.

*Considérations qui ont déterminé la suppression des budgets affectés aux commandes, achats et secours officiels.*

Les commandes faites aux artistes jusqu'à ce jour, par l'entremise du ministre des beaux-arts, n'ont pas eu d'autre but que de conserver au pouvoir le rôle démoralisant de dispensateur sans contrôle des deniers publics.

Nous n'avons pas à examiner si des œuvres de mérite ont participé au partage du budget en question, mais nous sommes en mesure de constater qu'elles n'ont pas toujours été la justification des choix.

Cette prérogative accordée au ministère en faisait une sorte (?) de laquelle les artistes savaient plus facile d'obtenir par des prières ou par l'intrigue que par des œuvres.

De cet état de choses résultait l'abaissement des caractères et du niveau artistique.

La commission propose qu'à l'avenir toute commande soit soumise au concours et que la Commune, non responsable des pensionnaires et protégés quand même de l'ancien système, leur refuse toutes subventions et les invite à rentrer dans le droit commun.

La commission émet le vœu que les artistes recherchent par l'association particulière le remède aux misères individuelles.

C'est à la Commune, gardienne des intérêts de tous, à décider s'il y a lieu d'acheter des œuvres d'art, et la commission n'a pas de budget à fixer à l'avance.

*Considérations qui ont déterminé la proposition de l'augmentation du budget des fêtes publiques.*

Sans préjuger des événements ultérieurs qui légitimeraient des fêtes publiques, la commission prévoit que ce chapitre sera susceptible d'augmentation.

Le service d'architecture de la ville de Paris comptait, en 1870, deux cent cinquante employés (administrateurs, rédacteurs de devis, architectes, contrôleurs et vérificateurs).

Tous les artistes étaient embrigadés, à divers titres, dans un système hiérarchique, centralisé dans la main du préfet de la Seine.

Aussi, à part quelques rares architectes, dont le talent fut assez énergique pour secouer le joug d'une administration autoritaire, la grande masse ne produisit que des monuments uniformes, sans aucun style et d'un mérite absolument nul à tous les points de vue.

Ce triste résultat s'obtint par des dépenses considérables.

L'architecte, privé de toute initiative, était enfermé dans un cercle administratif infranchissable.

Son projet passait de l'architecte divisionnaire, premier correcteur, à l'architecte

directeur, et de là au préfet, correcteur suprême, dont les idées plus ou moins justes étaient des lois.

L'architecte s'appelait autrefois maître des œuvres.

En 1870, l'architecte fonctionnaire ne choisissait pas même ses auxiliaires.

Un rédacteur de devis lui était adjoint pour établir le prix de ses travaux; le préfet lui nommait un dessinateur chargé d'en étudier les détails; des inspecteurs et conducteurs, pour en surveiller l'exécution, et un vérificateur pour en régler les dépenses.

Il arrivait souvent que le prix du monument achevé était double du chiffre prévu, mais, on le conçoit, l'architecte était en tutelle, partant irresponsable.

Enfin, la multiplicité des places créait, pour les jeunes gens qui sortent des écoles, un privilége inadmissible dans un État républicain.

La commission de la fédération des artistes, s'appuyant sur les considérations précédentes, en vue d'assurer la liberté et la responsabilité des artistes, de supprimer des priviléges nuisibles à l'art et contraires au principe d'égalité, et pour économiser les ressources de la Commune de Paris, propose :

Le service fixe d'architecture comprendra quatre bureaux administratifs et cinq contrôleurs experts, sous les ordres directs de la commission fédérale; soit, en tout, vingt ou vingt-cinq fonctionnaires.

Il sera nommé un architecte d'entretien par arrondissement.

Il aura un traitement fixe de 1,000 fr. et des honoraires de 5 p. 100 sur les travaux.

Les monuments à exécuter seront confiés, après concours, chacun à un architecte spécial dont les honoraires sont fixés ainsi qu'il suit :

5 p. 100 sur les premiers 500,000 fr.;

4 p. 100 sur les seconds 500,000 fr.;

3 p. 100 sur les troisièmes 500,000 fr.;

Et 2 p. 100 sur tout chiffre de travail au-dessus de 1,500,000 fr.

Les architectes font leurs devis, surveillent leurs travaux, en règlent les mémoires, choisissent et payent leurs auxiliaires.

La commission fédérale des artistes ne dirige pas l'architecture dans telle ou telle voie, et n'est jamais juge au point de vue artistique.

Elle propose à la Commune les architectes d'entretien sur une liste résultant d'un vote de l'opinion publique des architectes, provoquée par elle tous les ans.

Elle établit, de concert avec les intéressés, les programmes des concours, en règle le fonctionnement et convoque les concurrents à l'élection de leurs juges.

La commission ne remplace pas une école par une autre école; elle n'est, pour ainsi dire, que la force motrice d'un mécanisme capable d'assurer la liberté de tous.

Elle s'ingénie à trouver les moyens pratiques de donner l'accès des travaux publics, dans une certaine mesure, même aux minorités artistiques.

Enfin, elle traduit devant un conseil arbitral les architectes de la Commune, soit pour mauvaise exécution des travaux qui leur sont confiés, soit pour dépenses exagérées.

En résumé, la commission fédérale des artistes prétend seulement relever le niveau artistique par l'application sincère de deux principes qui se complètent : liberté et responsabilité.

*Note dernière et relative à toutes les considérations précédentes.*

La commission fédérale tient à constater qu'elle s'est déclarée incompétente pour déterminer la limite des attributions communales et la partie des budgets qui s'y rattachent.

Il résulte de là que des modifications devront être apportées à ce travail,

Lorsque la Commune de Paris, par une entente ultérieure, aura statué sur ces questions avec les autres communes de France.

La commission fédérale avait donc établi son budget si radicalement économique, lorsque les membres de la Commune, G. Courbet et Pottier, ayant introduit un jour leur collègue Jules Vallès, de la commission de l'enseignement, dans le sein du comité (séance du 8 mai), celui-ci s'étonna que l'on eût porté la main sur l'École d'Athènes et que l'on n'eût pas réservé la part de la France dans l'organisation future de la fédération communale. Le citoyen J. Vallès était bien naïf, en vérité, de faire cette restriction en faveur de l'École d'Athènes, alors qu'il mettait partout ailleurs la main sur le domaine de la nation tout entière. Quant au citoyen G. Courbet, qui ne voulait pas manquer cette belle occasion de montrer son intelligence, il prit la parole pour réclamer l'exposition des œuvres d'art emmagasinées dans les greniers du Louvre, tout en la reconnaissant impossible par suite des dépenses considérables qu'elle nécessiterait; puis il s'embarrassa dans une série de phrases sans suite contre le militarisme et la religion.

Malgré les événements et l'imminence de la défaite de l'insurrection, la gauche du comité tenait à faire ouvrir les musées.

Dans la séance du 4 mai, MM. Oudinot, Ottin et Dubois avaient été délégués auprès de l'administration du musée du Louvre pour s'enquérir de l'état des collections et surtout des mesures préservatrices que l'on avait pu prendre contre l'incendie. Les collections étaient toujours comme on les avait laissées le 18 mars.

Quant aux précautions prises contre l'incendie pendant le siége, elles n'avaient point été renouvelées. — Les pompes à incendie avec tous leurs accessoires avaient été reprises par l'agence des travaux qui, étant en désarroi, ne pouvait les rétablir. Cependant les conservateurs se déclarèrent prêts à faire leur devoir jusqu'au bout.

Dès le 27 avril, MM. Gill, Chapuy et Gluck, — on remarquera que les délégués ne marchent jamais que par trois, — sont envoyés au palais du Luxembourg pour presser l'évacuation des malades qui occupaient encore l'ambulance installée dans les galeries. Ces malades étaient pour ainsi dire la sauvegarde de M. de Tournemine à qui incombait la conserva-

tion des tableaux et des statues emmagasinés dans les salles du rez-de-chaussée; aussi cherchait-il à retenir ses pensionnaires dans l'emplacement du Musée le plus longtemps possible. Les tribulations, d'ailleurs, ne lui avaient pas fait défaut.

Depuis quelque temps déjà, le 3 avril, il avait reçu de la part de Goupil, membre de la Commune et délégué à l'instruction publique, l'ordre d'installer comme inspecteur le citoyen Pilotell chargé par lui de faire une enquête sur le musée du Luxembourg. Pilotell disparut devant sa résistance passive. Vint ensuite le docteur Tony Moilin qui, chargé de l'administration du palais, prescrivit d'ouvrir le Musée sans délai. On lui objecta que les ambulances étaient un obstacle. Même objection à Régère, membre de la Commune et délégué au 5e arrondissement qui réitère le même ordre. C'est alors que survinrent les trois délégués de la fédération des artistes qui présidèrent à la suppression de l'ambulance, à l'assainissement des salles, ainsi qu'à l'expulsion d'un soi-disant architecte nommé Lemaire qui s'était installé au Luxembourg, prétendant y avoir été délégué par la Commune [1]. Il fallait recommencer les travaux de réinstallation, et M. de Tournemine y procédait avec une sage lenteur qui motivait les plaintes de M. Gill, au sein du comité, sur son peu d'empressement. Mais un nouvel incident vint augmenter les tribulations de notre collègue, tout en interrompant les travaux en cours d'exécution. Pendant la nuit du 13 mai, quelques fédérés l'arrachèrent de son lit pour le conduire, pistolet au poing, devant un colonel Bernard qui, le considérant comme le chef principal de l'administration du palais, lui intima l'ordre, sous peine d'être fusillé, d'ouvrir toutes les galeries et de l'accompagner dans ses perquisitions. La troupe avinée des « Vengeurs de Paris », à la recherche des prétendues armes qu'on avait dit être cachées au Luxembourg, brisait les portes, les armoires et les meubles lorsqu'on était trop lent à les ouvrir. Ils s'installèrent enfin pour le reste de la nuit dans les galeries qu'ils souillèrent de leurs ordures, et déguerpirent le lendemain, laissant un poste de surveillance qui y resta cinq jours.

Cependant le jour même, 14 mai, M. de Tournemine recevait l'in-

1. Sur la proposition de la commission fédérale des artistes,

Considérant que la place d'architecte du Luxembourg est inutile, puisqu'il n'y a point de travaux à faire exécuter :

Le citoyen Lemaire, architecte actuel, est relevé de ses fonctions.

Paris, le 15 mai 1871.

*Le membre de la Commune, délégué à l'enseignement,*

E. VAILLANT.

(*Journal officiel* du 16 mai 1871.)

jonction suivante de la part de la commission, dont les décisions, une fois revêtues du cachet de l'instruction publique, eurent force exécutive à partir du 9 mai [2] :

COMMISSION FÉDÉRALE DES ARTISTES

—

Peintres, Sculpteurs et Graveurs en médailles.
Architectes, Graveurs et Lithographes.

—

EX-MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS
*rue de Rivoli.*

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

—

COMMUNE DE PARIS

—

*Paris, le mai 1871.*

La commission fédérale des artistes invite le citoyen Tournemine, conservateur actuel du musée du Luxembourg, à procéder immédiatement à l'installation des salles de peinture et de les ouvrir au public le 15 mai prochain.

Pour le bureau : *Le président,*

OULEWAY, ARNAUD-DURBEC, J. DALOU.

Or, quand cet ordre arrivait si tardivement, quelques tableaux seulement étaient déposés dans les galeries où ils ne furent point, fort heureusement, détériorés par la troupe des Vengeurs de Paris. On commença immédiatement leur installation, mais les délégués prétendirent ne point borner leur rôle à celui de simples surveillants, et ils imposèrent à M. de Tournemine des changements et des déplacements auxquels il était contraint de se soumettre. Enfin, M. Gill, qui mettait dans ses relations avec le conservateur des formes assez acerbes et qui, paraît-il, était parfois plus animé que de raison, fut nommé administrateur provisoire du musée du Luxembourg, par décret inséré dans le *Journal officiel* de la Commune du 17 mai, avec MM. Chapuy et Gluck, comme assesseurs. M. de Tournemine ayant déclaré qu'il s'opposerait à l'exécution de ce décret tant qu'il ne serait pas en possession d'un acte formel de la part de la commission fédérative constatant qu'il livrait les collections intactes, il fut convenu qu'il resterait en fonction jusqu'à ce que les tableaux et les statues eussent été remis en place. Mais une somme de 3,500 fr. était nécessaire, d'après l'estimation même des architectes de la commission, pour l'appropriation complète des galeries de peinture et de sculpture, et le citoyen Jourde, délégué aux finances, ayant déclaré qu'il ne pouvait laisser que 1,500 francs à la disposition de la commission

1. Cette décision, prise par Vaillant à l'instigation de M. Jules Héreau, fut adoptée par 14 voix contre 4 dans la séance du 9 mai, malgré l'opposition de M. Moulin, qui résistait à toute ingérence de la commission dans l'administration.

(séance du 10 mai), il fut décidé que les tableaux seuls seraient remis en place et que l'on sursoierait à l'exposition des statues dans les galeries du rez-de-chaussée.

Une délégation, composée de MM. de Blezer, Meyer et Oudinot, s'occupa du musée Carnavalet qu'elle trouva à peu près vide ; la plupart des objets acquis étant encore dans les dépendances du cabinet de M. Ch. Read, dans l'une des annexes de l'Hôtel de ville, et la collection de documents acquise de M. Jules Gailhabaud étant restée chez son ancien propriétaire qui avait déjà déclaré à des envoyés de la commission que cette collection était à la disposition de qui de droit. Les délégués firent nommer, sur la présentation de la commission, le gardien Delmotte gardien conservateur, avec augmentation d'appointements, après avoir fait révoquer le conservateur, M. Ch. Read[1].

D'autres délégués, MM. Feyen-Perrin, Aubin et Poitevin se transportèrent à la manufacture des Gobelins, qu'ils inspectèrent et dans laquelle ils reconnurent la nécessité de faire un inventaire avant la reprise des travaux suspendus depuis le mois de septembre.

Pendant le siége, les artistes tapissiers firent partie, pour la plupart, de la garde nationale, et pendant l'insurrection tous ceux qui auraient pu être violemment incorporés dans les bataillons de marche à cause de leur âge avaient quitté Paris. D'après l'opinion des délégués, la manufacture nationale devait devenir « une propriété privée où l'on ferait des tapisseries de divers genres et prix ». (Séance du 13 mai.)

ALFRED DARCEL.

*(La suite au prochain numéro.)*

1. Le citoyen Delmotte, gardien conservateur provisoire du musée Carnavalet, et le citoyen Read, sont relevés de leurs fonctions.

Paris, le 15 mai 1871.

*Le membre de la Commune, délégué à l'enseignement,*

ÉD. VAILLANT.

(*Journal officiel* du 16 mai 1871.)

Erratum. — Voici la nouvelle note qui nous est adressée aujourd'hui au sujet des citoyens Delmotte et Read, remplaçant celle publiée hier, dont *la copie etait inexacte.*

Le citoyen Delmotte *est nommé* gardien conservateur provisoire du musée Carnavalet.

Le citoyen Read est relevé de ses fonctions.

(*Journal officiel* du 17 mai 1871.)

# HENRI RÉGNAULT



orsque, songeant aux tristesses d'hier, à cette cruelle année qui a pour jamais déshonoré un siècle, nous comptons les deuils que nous a faits la guerre, un nom revient toujours sur nos lèvres, une figure jeune et charmante passe ensanglantée devant nos yeux. C'est vainement que nous essayerions d'oublier. Le souvenir d'Henri Régnault restera attaché au dernier acte du drame auquel nous avons assisté et dont le dénoûment a, par une surprise peu conforme à l'esprit moderne, mis la haine au cœur des plus doux. Régnault est tombé noblement, au poste de l'honneur et du devoir; mais il reste deux fois sacré à la patrie, car il ne fut pas seulement le courageux soldat de la bataille suprême, il fut un artiste de fine race, un coloriste plein de vaillance, et ceux qui, aux débuts de sa vie sitôt brisée, s'inquiétaient de son audace et discutaient son talent, sont aujourd'hui les premiers à reconnaître que l'école a perdu, le jour du combat de Buzenval, l'espoir, la possibilité du rajeunissement dont elle a tant besoin.

Quand il se produit dans l'art un effort un peu singulier, une tentative qui, grâce à l'ignorance commune, semble en dehors de la tradition, il ne manque pas d'honnêtes personnes qui s'effrayent à l'avénement du nouveau venu et prennent des mines sévères pour morigéner l'imprudent. Nous ne blâmons point les timidités de ces sages; mais nous ne partageons pas leurs terreurs. Vainement les années ont passé sur ce qui fut notre jeunesse, nous demeurons incorrigible, et nous gardons un accueil

fraternel aux hardis chercheurs d'aventures. Et vraiment, nous avons peut-être le droit de parler de Régnault avec un peu plus que de la sympathie, puisque, dès ses premiers travaux à l'École de Rome, nous avons salué en lui une espérance. Sa témérité effarouchait les gens raisonnables : nous étions parfaitement tranquille, et, au risque de nous tromper un peu, nous répondions de lui. Combien, s'il eût vécu, il nous aurait donné raison !

Reprenons, après tant d'autres, le récit de cette vie brillante et tragique. Essayons, s'il se peut, de marquer le point de départ et de dire l'œuvre accomplie ; mais ne tentons pas d'aller au delà, et de soulever le voile qui cachait, à l'heure où mourut l'artiste, un avenir aujourd'hui supprimé. C'est la part de l'inconnu, c'est ce qu'on ne devine pas. Si Rembrandt était mort en 1632, le lendemain du jour où il avait peint la *Leçon d'anatomie*, qui donc aurait pu dire alors l'immensité de la perte infligée à l'école hollandaise ; qui aurait compris que le maître emportait avec lui la *Sortie des arquebusiers* et les *Syndics des marchands drapiers?* Pour peu qu'il ait reçu la flamme sacrée, un peintre ne s'arrête jamais. Sa jeunesse ne dit que ce qu'elle sait et ce qu'elle sent ; c'est beaucoup, sans doute, ce n'est rien auprès de ce que son talent, mûri par les années, comprendra plus tard et saura peut-être exprimer. Entre l'âge où Régnault est mort et la fin d'une carrière normale, il y avait place, sinon pour une transformation complète, — la vie de l'artiste garde toujours son unité, — du moins pour une série d'évolutions successives dont nul ne pourrait prévoir le caractère, mais qui laissent le champ libre aux plus éclatantes conjectures. Nous n'avons pas de suppositions à hasarder. Disons seulement que nous avons perdu dans ce peintre de vingt-sept ans un résultat certain, qui déjà était considérable, et cette richesse mystérieuse et plus grande encore, qui s'appelle l'inconnu et qui reste indéfinie comme l'espérance.

Régnault sortait d'une maison savante. Né à Paris le 31 octobre 1843, et fils du célèbre académicien dont il devait un jour rajeunir l'illustration, il sut tout enfant que les meilleures choses sont les choses de l'esprit. Il avait dix ou onze ans lorsque son père fut nommé directeur de la manufacture de Sèvres. Certes, au temps de l'empire, on ne faisait pas beaucoup d'art à la manufacture, mais on croyait en faire, et plus d'un artiste habile y paraissait parfois. Charles Blanc, qui a si bien parlé de Régnault, a raconté que Troyon, un des enfants de la maison, avait donné quelques conseils au peintre futur. Mais Henri Régnault n'était encore qu'un écolier doué des aptitudes les plus diverses et hésitant entre plusieurs chemins. Il aurait pu être à son gré musicien ou peintre, et, à vrai

dire, il fut à la fois l'un et l'autre, ayant toujours aimé la musique des couleurs et celle des sons. Toutefois, lorqu'il fut entré au lycée, ses curiosités se précisèrent, et il se mit à dessiner partout et toujours. Les historiens des peintres sont accoutumés de raconter que leurs héros ont passé leur jeunesse à couvrir de croquis les marges de leurs livres d'étude; il nous eût été doux d'épargner au lecteur la reproduction de cette phrase banale; mais ici le cliché est inévitable, et nous aurons le courage d'en tirer une nouvelle épreuve. Régnault dessinait ses compositions littéraires; la poésie ou le fait historique lui apparaissait de préférence sous la forme pittoresque, et volontiers la narration tournait au tableau. Un biographe, qui fut son camarade d'école, raconte que le professeur d'histoire ayant un jour donné pour sujet de composition la *Mort de Vitellius*, Régnault imagina de traduire le motif dans un autre langage et fit, au lieu d'une rédaction littéraire, un grand dessin à la plume [1]. Était-ce là le jeu d'un écolier en belle humeur, ou le signe d'une vocation réelle? L'avenir allait répondre.

Les camarades de Régnault ont gardé mémoire de ces premiers dessins de collége. Ils racontent que les sujets compliqués n'effrayaient pas son audace et qu'il introduisait volontiers des chevaux dans ses compositions. Ces récits sont d'accord avec les faits: Régnault, qui eut un jour une velléité de sculpture, avait modelé un cheval qu'on a vu longtemps à Sèvres et qui peut-être y est encore. Vers 1859, comme il avait alors seize ans, il fit à la plume une série de dessins pour illustrer un André Chénier. M. Baillière, à qui nous empruntons ces détails, a fait graver, pour accompagner sa notice, un dessin qui date à peu près de la même époque et qui représente un saltimbanque faisant danser des chiens savants au son du tambourin. Ce groupe, qui rappelle vaguement la manière de Charlet, est dépourvu d'originalité. Nous ne retrouvons un peu d'accent individuel que dans les trois personnages qui se tiennent debout au second plan.

La question des origines étant toujours intéressante dans l'œuvre d'un artiste, on nous permettra de consacrer un peu d'écriture à ces premiers essais de Régnault. Un de ses amis, M. Tito Nicora, a bien voulu nous montrer quatre dessins qui, d'après ses souvenirs, datent de 1858, et qui précisent le point de départ. Les deux premiers sont des croquis à la mine de plomb : l'un représente un chasseur avec son chien en arrêt devant un groupe de perdrix; l'autre, une chèvre en compagnie d'un chevreau gambadant follement dans l'herbe. Ici et là, on peut

1. H. Baillière. *Henri Régnault* (*1871*).

constater une certaine recherche du mouvement; mais le caractère est nul. Qu'est-ce à dire, sinon que le dessin est comme tous les langages, et qu'il faut, avant de s'en servir, avoir appris à le parler. Les deux autres croquis de l'album de M. Nicora sont des compositions à la plume, touchantes tentatives d'un écolier condamné au régime classique. Dans le premier de ces dessins, Régnault a figuré le *Combat d'Horace et de Curiace* : au fond, deux guerriers qui accourent. L'ensemble est poncif et banal. Les Romains de Régnault sont costumés et armés à l'ancienne mode, à la façon de Brenet et de Le Barbier. Le dernier dessin est déjà plus fort. C'est Ulysse, déguisé en mendiant, et accroupi auprès du foyer où personne ne le reconnaît encore. La notion archéologique se montre tout à fait élémentaire dans le mobilier et les accessoires. Une véritable marmite est suspendue à une crémaillère au-dessus des bûches enflammées, et l'âtre se décore de deux chenets gigantesques qui sont pareils à des landiers du moyen âge. Mais ici le maniement de la plume est presque habile; partout sont visibles le désir d'exprimer et les intentions de l'artiste; la tête d'Ulysse, sérieuse et recueillie, est conçue dans un sentiment assez individuel. On n'a plus affaire à un enfant dans cette traduction familière d'une page de l'*Odyssée*.

Au sortir du collége, Régnault aborda résolûment la peinture. Il eut successivement trois maîtres, Montfort, Lamothe et Cabanel, dont les manières singulièrement différentes n'expliquent pas le caractère de son talent. M. Montfort était un ami de la famille : il peignait, sans beaucoup d'éclat, des scènes orientales; M. Louis Lamothe, qui avait toutes les apparences d'un peintre austère, était en réalité un peintre ennuyeux, un Flandrin poussé au gris. Quant à M. Cabanel, il est fort connu. Les pinacographes futurs s'étonneront que ces trois maîtres associés aient pu produire Régnault. Nous n'essayerons pas d'expliquer ce mystère. Du moment que Delacroix est l'élève de Guérin, tout est possible. Les modernes sont des insurgés : dès qu'ils entrent dans une école, c'est pour apprendre exactement le contraire de ce qu'on y enseigne.

Ainsi armé de principes qui n'étaient pas toujours d'accord, mais éclairé surtout de sa propre lumière, Régnault concourut en 1863 pour le prix de Rome. *Véturie aux pieds de Coriolan,* tel était le programme indiqué. Régnault fut battu par MM. Layraud et Monchablon, et il sortit découragé de cette lutte où il avait trop compté sur son courage, ou peut-être sur ses juges. Il parut vouloir renoncer aux concours de l'école, et, l'année suivante, nous le voyons exposer au Salon des Champs-Élysées un portrait d'homme et un portrait de jeune fille. Ce début fut médiocrement remarqué. Toutefois les encouragements de ses amis ayant

réveillé ses ambitions, il consentit à prendre part au concours de 1866, et cette fois il eut le prix.

Jamais récompense ne fut plus noblement méritée. Le programme du concours avait été bien choisi : *Thétis apportant à Achille les armes forgées par Vulcain.* Lorsqu'on examine aujourd'hui la composition de Régnault, que l'École des beaux-arts conserve dans son musée, on n'est nullement surpris qu'elle ait vivement frappé l'attention des juges. Ce n'est pas que l'œuvre ait une complète unité et que l'art de l'arrangement y soit poussé fort loin. Le groupe d'Achille pleurant sur le corps de Patrocle n'est pas des meilleurs, et dans cette partie du tableau le talent du peintre ne se révèle guère que par la largeur avec laquelle sont traités les accessoires, notamment la peau de tigre qui recouvre la couche où repose le compagnon d'Achille. Mais il y a dans cette composition incomplète une figure curieusement élégante et qu'un artiste de la plus rare distinction pouvait seul concevoir et peindre. C'est celle de Thétis. Debout, à l'entrée de la tente où son fils s'est retiré, elle apparaît sérieuse, étrange et charmante. D'une main, elle tient le rideau soulevé qui laisse voir la mer bleue et un coin du ciel ; de l'autre, elle présente le casque ciselé par l'armurier divin. Le rayon lumineux la frappe par derrière, et sa poitrine est caressée par les demi-teintes légères d'un jour de reflet. Une coquetterie suprême a présidé à la toilette de Thétis. Un ruban noir s'enroule dans ses cheveux cendrés et répète harmonieusement la note de son noir sourcil. Les bras et le haut du torse sont nus; une ceinture bleue dessine sa taille; sa robe est d'un gris violacé, clair dans les lumières, foncé dans les parties inférieures qu'enveloppe la pénombre. Une draperie, de cette nuance délicate qui va du saumon à l'orangé, complète l'ajustement de la déesse et accentue, selon les exigences de l'art le plus savant, les bleus de la ceinture et l'azur du lointain paysage. Ainsi, pour la combinaison des couleurs, cette figure de Thétis et toute cette portion du tableau appartiennent à l'ordre des choses raffinées et exquises; au point de vue de l'attitude et de la désinvolture, la Thétis de Régnault semble, dans son élégante sveltesse, descendue d'un bas-relief de la Renaissance. Qui donc, dans l'école, aurait ainsi composé et peint cette figure? Nul assurément. Artistes et critiques, nous restâmes tous d'accord qu'il y avait là une révélation des dons les plus rares.

Vers la fin de 1866, Régnault partit pour l'Italie. On raconte que les grands spectacles de l'art sévère le touchèrent médiocrement, et qu'il se sentit dépaysé devant les éternels chefs-d'œuvre. « L'austère Florence, a dit Charles Blanc, le séduisit peu, et Rome ne lui plut jamais ». Est-ce

à dire qu'il n'était pas de taille à comprendre les merveilles du génie italien? Nous verrons tout à l'heure que Rome l'a véritablement charmé et qu'il en a goûté, autant que pas un, les aspects pittoresques et les côtés anecdotiques. Mais, pour les grandes créations de Michel-Ange et de Raphaël, pour les prodiges de l'antiquité, ce fut en effet autre chose : une certaine maturité de l'esprit, un certain trouble de cœur, sont nécessaires à qui veut sentir ces nobles inventions. L'heure n'était pas venue pour lui de savourer, au point d'en souffrir, le charme victorieux, l'émotion intérieure de ces œuvres grandioses ou exquises.

Dans le courant de 1867, Régnault, à peine installé à Rome, quitta un instant l'école pour venir étudier à Paris l'Exposition universelle. — Il était d'ailleurs représenté au Salon des Champs-Élysées par une œuvre personnelle et par sa collaboration dans un grand panneau décoratif peint pour une salle à manger. On n'a point oublié cette peinture. Régnault y avait associé son pinceau à ceux de deux de ses camarades, Édouard Blanchard, qui bientôt après devait remporter le prix de Rome, et Georges Clairin, dont l'amitié lui resta fidèle depuis les luttes de l'école jusqu'aux dernières émotions du champ de bataille. Ces panneaux décoratifs n'étaient nullement à dédaigner. On ne sait pas exactement quelle fut la part de Régnault dans l'exécution du grand tableau qu'il avait peint avec ses deux amis; mais on croit reconnaître çà et là sa libre allure, son goût pour les choses gaies et somptueuses. Disons-le toutefois : au Salon de 1867, Régnault n'est qu'un pur pittoresque; il n'est séduit que par les aspects extérieurs. A le voir peindre avec une sérénité si enjouée ces tapis, ces fleurs, ces orfévreries, il ne semble point qu'il puisse devenir un jour un artiste ému.

Ici, et dès la première heure, éclate la différence entre les générations qui se suivent dans l'histoire de l'art. Comparez les essais d'un peintre qui prend la parole vers 1866 avec les œuvres d'un jeune homme dont les débuts datent de quarante ans avant. Voyez, et mesurez la distance morale entre les premières audaces de Régnault et celles de Delacroix. Certes, je ne les oppose pas l'un à l'autre, je ne les mesure pas à la même échelle. Delacroix demeure unique dans l'école, il reste et il restera incomparable. Mais ce n'est pas seulement la quantité du talent qui distingue le maître d'avec l'écolier posthume, c'est la quantité de l'émotion. Dans la *Barque du Dante*, dans le *Massacre de Scio*, et dans les moindres ébauches romantiques de Delacroix, il y a plus que la couleur, l'effet, la nouveauté triomphante du geste, il y a la recherche dramatique de l'expression, le cri de l'âme torturée. C'était la force cachée, la noble maladie de ce temps. Les inquiétudes fécondes agitaient les esprits,

et pour tous ces croyants, pour tous ces tourmentés, l'art, et même l'art du peintre, était la grande voix qui devait dire la plainte commune et l'universelle espérance. Parmi les contemporains de Régnault, bien peu assurément ont eu des fièvres pareilles : les poëtes de son âge, charmants faiseurs de vers, experts à tous les jeux de la rime savante, n'ont nullement l'âme troublée, et, pour les peintres, ils sont évidemment plus touchés des apparences matérielles et du chatoiement des lumières que des aspirations et des tristesses du cœur. Tel était Régnault à son début; mais nous ne voulons pas dire qu'il fût resté ainsi. La vie l'aurait attendri : il aurait été capable d'un coup d'aile dans l'azur, car on sait comment il est mort, celui qui à l'origine semblait ne voir dans l'art qu'un spectacle pour l'œil amusé.

A la suite de l'Exposition de 1867, Régnault retourna en Italie. Il avait alors, comme toujours d'ailleurs, une grande ardeur de travail et il ne perdit pas son année. C'est de ce temps que date la série de dessins qu'il a fournis au *Tour du Monde* pour l'illustration du voyage à Rome de Francis Wey. On sait que tous les croquis qu'il envoya à Paris ne furent pas publiés. Quelques-uns seulement parurent dans les volumes de 1868 et de 1869. L'éditeur réservait la collection pour un livre futur. A l'heure où nous écrivons ces lignes, le livre attendu brille aux vitres des marchands dans sa reliure éclatante. Ce volume sur Rome, dont nous pouvons à peine dire un mot en passant, c'est le portrait le plus fidèle et le plus complet qui nous ait encore été donné de la ville fameuse. Grâce au texte, où l'érudition se montre aussi bien informée qu'attrayante, grâce aux gravures qui, presque à chaque page, complètent les descriptions de l'écrivain, ce livre sera la leçon de tous ceux qui veulent apprendre Rome. Nous y retrouvons, gravés par des mains habiles, les vingt-sept dessins de Régnault. Comme on le pense bien, ces croquis ne représentent ni les ruines augustes, ni les œuvres solennelles conservées dans les musées et les églises. Ils disent les aspects de la rue, les coins de paysage entrevus en passant le Tibre, les scènes populaires, les fêtes du Corso, les types accentués que le voyageur peut étudier sur la place publique et qui font de la ville éternelle le plus amusant des spectacles. Les dessins de Régnault sont tout à fait remarquables. Ici c'est la rencontre de deux prélats au Monte-Pincio, là les *Joueurs de boule*, le *Marché de la place Navone*, le *Barbier en plein vent*, les *Chevaux à la porte d'une auberge*, ou le *Défilé des écoliers du séminaire*, visages juvéniles sous leurs tricornes gigantesques. Plus loin, ce sont des intérieurs de cours, des escaliers délabrés, des carrefours mystérieux, Rome enfin avec ses splendides misères. Dans le volume, dont ils sont la



LA LOGGIA DES FARNÈSE.

décoration et l'honneur, les dessins de Régnault brillent comme de lumineuses eaux-fortes par le brio de l'exécution, le scintillement du rayon, l'esprit de l'ensemble et du détail[1]. Nous ne voulons rien exagérer, mais nous croyons que ces dessins donnent la meilleure idée de Régnault : il y avait en lui, indépendamment de l'artiste que nous allons voir grandir, l'étoffe d'un peintre de genre et d'un paysagiste. Que disait-on qu'il n'était pas à son aise en Italie ? Le volume de Francis Wey répondra : bien peu ont compris aussi bien que Régnault le caractère local, le côté intime des mœurs romaines.

Pendant qu'il crayonnait ainsi ces scènes populaires, Régnault songeait à nos expositions. On le vit reparaître au Salon de 1868. Il exposait, dans la salle des dessins, deux petits portraits de femme, et, dans la galerie des peintures, un grand portrait en pied qui avait vraiment la valeur et l'intérêt d'un tableau. Il nous souvient que, faisant cette année le Salon dans l'*Illustration*, nous avons parlé avec éloge de ce portrait de M^me^ D... Vêtue d'une superbe robe de velours rouge, l'élégante femme est debout dans son appartement en compagnie d'un grand lévrier noir. La richesse des tentures et des meubles ne nuit point à l'éclat des carnations dont le ton reste frais et vivant. Il y avait dans cette figure un vrai sentiment de *high life*, une recherche habile à concilier les séductions mondaines avec les exigences de l'art. Cette préoccupation était alors dans l'air ; ce que Régnault visait dans ce portrait, n'était-ce pas ce que M. Carolus Duran allait nous donner l'année suivante, — la note moderne dans l'histoire de l'élégance féminine?

Ce portrait de M^me^ D... devient d'autant plus intéressant lorsqu'on le rapproche du tableau que Régnault avait alors dans son atelier de Rome et qui fut exposé en 1868 avec les envois des pensionnaires de l'Académie. On vit éclater dans l'*Automédon* toutes les fougues généreuses de la jeunesse. Un homme nu, médiocrement grec par le caractère, mais vivant par la silhouette et par le geste, s'avance maîtrisant d'une main énergique deux chevaux qui essayent d'échapper à son étreinte. A vrai dire, ces chevaux, l'un noir comme la nuit, l'autre fauve avec des luisants clairs que le rayon fait çà et là briller sur sa robe, ont intéressé Régnault bien autrement que le palefrenier qui parvient à peine à contenir leur ardeur furibonde. N'oublions pas que l'artiste avait la passion du cheval; jeune homme, il était devenu excellent cavalier et il poussa quelquefois la témérité jusqu'à effrayer ses camarades : artiste, il étudiait avec amour

1. Les deux bois que nous publions, la *Loggia des Farnèse* et les *Domestiques des cardinaux*, sont empruntés au livre de F. Wey : *Rome; Description et souvenirs*.

le mouvement et le dessin intérieur de ses modèles. L'*Automédon* paraît se rattacher à un souvenir de la vie romaine. Régnault avait assisté aux courses des *barberi*, et il en avait fait un superbe dessin qu'on retrouvera gravé dans la *Rome* de Francis Wey. Ainsi qu'on put le voir dans l'*Automédon*, il donnait volontiers aux chevaux quelque chose d'excessif; il les agrandissait et les contournait comme de vivantes arabesques. Il leur communiquait un peu de sa flamme, il les forçait à se conformer à ce qu'il y avait d'ornemental dans sa pensée.

A l'heure même où les visiteurs, réunis à l'École des beaux-arts, dissertaient sur l'*Automédon* et se regardaient les uns les autres un peu effrayés de tant d'audace, Henri Régnault tombait malade. Au mois de septembre 1868, il arrivait à Marseille. A peine débarqué, il apprend que l'Espagne est en révolution, que la reine est en fuite et qu'aux séductions normales de ce pays, qu'il adorait sans le connaître, s'ajoutait l'intérêt des agitations populaires et des foules emplissant les rues. L'Espagne à l'état calme l'aurait tenté ; l'Espagne républicaine était irrésistible. Régnault, plus ou moins guéri, se remet en route. Il arrive à Madrid et, dans la journée du 8 octobre, il voit passer sur son cheval noir le héros de la révolution, Juan Prim, escorté d'une bande bariolée et criante. De là le portrait que l'on connaît. Ce tableau, exposé quelques mois après au Salon de 1869 (avec le charmant petit portrait de la comtesse de B..., costumée en robe rose, à l'espagnole), appela décidément sur Régnault l'attention de la critique. Dès ce jour, elle comprit qu'elle avait affaire à quelqu'un. L'œuvre est caractéristique en effet. La tête du cavalier est d'une pâleur expressive; énergique dans sa petite taille, il maintient d'un bras ferme son énorme cheval, noble bête à la robe noire et reluisante, à la crinière échevelée. Le portrait de Prim se complète par un décor un peu fantasque, le défilé des bandes multicolores qui passent au fond en agitant des drapeaux. Ainsi qu'on l'a dit en 1869 dans la *Gazette*, un souffle de révolution anime cette peinture où tout s'exalte et se démène. C'eût été se montrer bien sévère que de ne pas accueillir d'un bravo sympathique cette œuvre aux allures remuantes, à l'exécution virile, au style sonore et empanaché. « La sagesse, disait-on, viendra assez tôt : le talent est déjà venu. »

Ce qu'il y avait surtout dans le portrait de Juan Prim, c'était un curieux sentiment de l'Espagne, une notion un peu exagérée, mais clairvoyante, de la note locale. Madrid est moins coloré sans doute, les figures qui remplissent ses rues sont moins variées de ton et plus sobres; mais ce qui est espagnol dans cette peinture, c'est le ressouvenir des maîtres que l'artiste avait pu étudier au musée. Régnault, qui comprenait vite,

était sous le charme de Vélasquez et certainement aussi de Goya; ce peintre diabolique lui avait appris quelque chose pour le maniement délibéré du pinceau dans les fonds et dans les parties décoratives de son portrait; il lui avait montré aussi le jeu vibrant des blancs et des noirs.

Pour grouper en un seul chapitre tous les détails qui se rapportent à la phase espagnole du talent de Régnault, nous rappellerons qu'il ne se contenta pas de se promener, comme l'aurait fait un simple critique, devant les chefs-d'œuvre de Vélasquez ; il entra dans l'intimité de sa pensée et de sa méthode en copiant le fameux tableau des *Lances*, c'est-à-dire la *Reddition de Bréda*. On connaît le sujet de cette composition fameuse. En présence des armées espagnole et flamande, le marquis de Spinola, accompagné d'un groupe de généraux, reçoit du gouverneur de Bréda les clefs de la ville. C'est à la fois de l'histoire et de la chronique : le spectacle est solennel et cependant il reste familier, grâce à la vérité des attitudes, à l'intimité des physionomies où Vélasquez est demeuré ce qu'il était essentiellement, un portraitiste. Le tableau des *Lances* est d'une coloration très-montée : les bleus plus ou moins intenses y abondent avec les violets, les verts, les bruns; l'acier des armures brille dans la lumière attiédie, mais ces splendeurs se modèrent et s'éteignent, Vélasquez étant, pour le ton rompu, le maître des maîtres. Il ne nous semble pas que la copie de Régnault, exposée en 1870 parmi les envois de Rome et conservée aujourd'hui à l'École des beaux-arts, reproduise avec une exactitude absolue le caractère de cette peinture, qui a la richesse dans le calme, l'éclat dans la gravité. Sur les têtes des principaux personnages, il a fait jouer des lumières blanchissantes; il a laissé des trous dans le tissu de sa coloration. Et cependant, cette copie est dans l'ensemble assez satisfaisante, et elle consolera les infortunés qui n'ont pas vu Vélasquez à Madrid.

Régnault savait assez de géographie pour comprendre que l'Espagne est le chemin de l'Afrique. Tout en faisant des aquarelles et des croquis d'après les types de mendiants et de pauvres hères qu'on rencontre par les routes ou aux portes des églises, il gagna Gibraltar, et une fois là, il traversa le détroit et il entrevit Tanger. Il n'y fit, il est vrai, qu'une apparition rapide, mais il s'éprit de ce ciel bleu et de ces blanches murailles, et il se promit bien d'y revenir. Son titre de pensionnaire de l'Académie lui imposant quelques obligations, il retourna de nouveau en Italie dans le courant de 1869. Il s'agissait d'achever, dans le délai réglementaire, son envoi de deuxième année. C'est alors qu'il peignit la *Judith*.

Ce tableau, qu'on a vu à l'exposition de l'École des beaux-arts, et qui éclatait comme une étoffe orientale au milieu des toiles monotones de




LES DOMESTIQUES DES CARDINAUX.

ses camarades, a pu faire douter que Régnault fût apte à composer une véritable scène. C'est en effet une peinture mal équilibrée. Un Holopherne couché et d'un dessin assez aventureux occupe les deux tiers du tableau; à l'autre extrémité, Judith se tient debout dans l'ombre. Brune aux carnations mates, elle est superbement vêtue, et étincelle dans la demi-teinte. Une ceinture faite de soie et d'or tissé entoure sa taille délicate et arrête à la fois le rayon et le regard. Quelques-uns font profession de mépriser ces jeux du pinceau et de traiter avec dédain ces habiletés, ces bonheurs purement pittoresques. Qu'on nous permette d'en parler moins légèrement. Lorsqu'il cherchait ainsi à faire jouer dans le clair-obscur les chatoiements de l'or et de la soie, lorsqu'il voilait d'une pénombre amoureuse les chairs ambrées de sa *Judith*, Régnault faisait vraiment œuvre de peintre. Certes, ce n'est pas là le grand art, mais il faut plaindre les métaphysiciens qui ne se sentent pas charmés par ces bouquets de tons, par ces féeries de la palette.

Cette figure de la *Judith* marque une phase importante dans la vie de Régnault; elle inaugure sa vraie manière. On s'est demandé quelquefois ce qu'il a appris à Rome. Ce n'est pas assurément l'austère fierté du dessin, la profondeur du sentiment, la beauté pure du type idéal; de même que dans la ville auguste il n'avait vu que l'accent pittoresque, de même, dans les artistes vivants ou morts qui l'entouraient, il fut touché de préférence par les fantaisistes. Pareille aventure n'est pas nouvelle dans l'art. Lorsqu'au siècle dernier des gens d'esprit, comme Goya et Fragonard par exemple, allaient en Italie, ils voyaient tout sans doute, mais ils ne regardaient que les œuvres de leurs pareils, les Tiepolo, les Conca, les peintres du bleu de ciel et du rose. Régnault s'affilia à Rome à ce groupe d'artistes semi-italiens, semi-espagnols, dont Fortuny est le représentant le plus spirituel, et qui compte plusieurs aquarellistes, habiles à égratigner le papier en cherchant la note gaie et scintillante. Régnault appartenait par plus d'un côté à cette école essentiellement pittoresque, et qui sait si bien toutes les ruses du métier. Mais de telles recherches, piquantes dans un petit cadre, deviennent mesquines dans un grand tableau. Elles dissimulent, elles suppriment sous le luxe amusant du détail l'importance de la personnalité humaine. Il y avait dans la *Judith* un peu de ce défaut et de ce danger.

Régnault était tout entier aux ferveurs de ce nouveau système lorsqu'il commença le tableau qui, après quelques aventures, est devenu la *Salomé*.

Qu'était-ce au début? Une simple étude d'après nature, le portrait d'une gitana rencontrée dans la campagne de Rome, et dont l'étrange



REGNAULT PINX RAJON SC

SALOMÉ

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. [illegible] Paris

caractère avait frappé l'artiste. Mais bientôt, la figure, déjà si accentuée, s'entoura d'accessoires savamment choisis pour l'accentuer encore, et la bohémienne devint la fille d'Hérodiade, la danseuse provocante, tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de saint Jean-Baptiste.

Une immense curiosité accueillit au Salon de 1870 l'apparition de cette œuvre prodigieusement singulière et attachante, qui nous troubla tous par son outrance et qui causa aux critiques modérés des inquiétudes dont ils ne sont pas encore complétement remis. La *Salomé* est le tableau où Régnault a le mieux fait paraître ses aptitudes décoratives, et ce talent essentiellement ornemental qui, dans une peinture, va jusqu'à se servir du cadre pour concourir à l'effet optique qu'il veut produire. Les spiritualistes et ceux qui, par des raisons aisées à deviner, affectent de croire que la couleur est un masque qui empêche la pensée de transparaître, ont cherché querelle à Régnault sur ce cadre noir qui complète si bien son œuvre : ils lui ont reproché d'avoir eu recours, pour frapper le spectateur, à des artifices peu dignes de l'art loyal. Cette objection a quelque chose de germanique, et si Régnault n'était pas attaqué avec d'autres armes, il ne serait pas nécessaire de le défendre. A notre gré, rien n'est plus légitime que le procédé employé par l'artiste. L'histoire apporte ici son témoignage. N'est-il pas curieux, en effet, qu'à quatre siècles de distance le produit d'un art, tellement raffiné que les puristes ont pu y voir une œuvre de décadence, ait quelque chose de commun avec les naïves créations de la peinture à son début? Au moment où le moyen âge allait finir, les maîtres de l'école italienne et les plus mystiques d'entre eux tenaient pour certain que le tableau d'autel pouvait, sans cesser d'être une œuvre de peinture, s'enrichir de tous les prestiges des arts voisins, c'est-à-dire des arts décoratifs. Non-seulement ils détachaient sur des fonds d'or les saints agenouillés aux pieds de la madone couronnée, mais leurs panneaux s'agrémentaient de gaufrures en relief et se complétaient par des encadrements découpés en ogives ou taillés sur le patron des formes architecturales. Que cherchaient ces maîtres d'autant plus admirables qu'ils sont naïfs? Assurément l'expression d'une pensée presque toujours religieuse, mais aussi l'effet décoratif, la magnificence du spectacle. Rien à leur sens n'était trop beau pour une église : le tableau était à leurs yeux le plus riche des ornements. Certes, Régnault est séparé de ces enlumineurs par des siècles et par des abîmes; la *Salomé* est une œuvre très-profane; il n'est nullement question de l'exposer dans une cathédrale à la vénération des fidèles, et cependant Régnault a, lui aussi, sacrifié à l'intérêt de l'effet ornemental, aux somp-

tueuses séductions du décor. La *Salomé*, étincelante dans son cadre noir, est, si l'on veut, comme un émail de la renaissance, comme une étoffe de soie miroitant sous la lumière. C'est tout d'abord une fête pour les yeux ; mais c'est aussi une peinture, et il est temps de l'examiner.

Assise sur un coffret aux incrustations d'ivoire, Salomé attend. Bien qu'elle tienne sur ses genoux des instruments de mort, bien que sa main distraite joue avec la poignée d'un cimeterre, elle est sans pensée, comme un animal plein d'une grâce farouche qui ne sait pas qu'il est redoutable et charmant. Nulle expression dans cette tête, sinon un regard un peu fou et quelque chose de lascif dans le sourire. La chevelure, abondante, emmêlée, volontairement excessive, détache sa masse noire sur un fond de satin citron clair de la tonalité la plus éclatante. C'est ce noir mat qui trouve son écho dans l'ébène du cadre. Le problème ici était à la fois d'enlever des carnations qui restent lumineuses sur ce fond d'une implacable splendeur, et de marier, sans brutalité, le noir absolu des cheveux à toutes les clartés ambiantes. Régnault y est parvenu : sans amoindrir l'effet de contraste, qui est la moitié de son tableau, il a usé de tons rompus, de nuances atténuées, qui mettent l'accord dans ce concert de sonorités. Des gazes transparentes qu'illuminent des reflets d'or, des roses tournant au jaune, passent çà et là sur les chairs et les relient, par des finesses exquises, à la brillante étoffe qui tapisse le fond. C'est par un art merveilleux que la figure conserve sa valeur et qu'il n'y a pas une seule tache criarde dans cette peinture où le contraste s'exalte systématiquement et où l'harmonie se déroule de l'extrême clair à l'extrême obscur. Gardons-nous d'oublier de quelles demi-teintes légères Régnault a baigné les chairs de sa bohémienne. Sous la jupe de gaze aux rayures d'or qui les voile à demi, ses jambes nues, ses pieds délicats, sont caressés par une atmosphère d'une indicible limpidité. Partout, d'ailleurs, l'exécution, savante et souple, est incomparable. Ce que les profanes ont pu dire devant ce tableau, nous l'ignorons, mais nous savons qu'il a été, qu'il sera toujours la joie des coloristes.

Pendant que Paris s'arrêtait charmé devant cette vision de féerie, Régnault, fidèle à son rêve, était revenu en Afrique. Il consacra l'été de 1870 à compléter son installation à Tanger et à peindre le plus oriental de ses tableaux, l'*Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*. L'œuvre figura la même année parmi les envois de l'École de de Rome. Peu de personnes la virent à cette époque. C'était le moment difficile où, l'ennemi approchant, les Parisiens timides quittaient Paris et se privaient ainsi d'une âcre volupté, celle de voir notre ville bien-aimée héroïque sous les bombes et vaillante au milieu des tortures de la faim.

Depuis lors, l'*Exécution* a reparu à Londres, et, au printemps dernier, elle n'a pas été la moindre curiosité de l'exposition dont la *Gazette* a rendu compte. Nous ne l'avons pas revue depuis sa première apparition à l'École des beaux-arts; mais nous retrouvons dans un projet d'article dont la guerre, — intelligente ce jour-là seulement, — empêcha la publication, quelques lignes qui résument notre impression du moment.

Debout à l'entrée d'un palais mauresque, un bourreau aux carnations bronzées, à la longue tunique rose, vient d'accomplir sa sinistre besogne. A ses pieds gît, dans cette attitude strapassée et gauche qui contracte, dit-on, les membres des décapités, le cadavre d'un personnage somptueusement vêtu. Sa tête a roulé, exsangue et livide, sur les premières marches de l'escalier; une large flaque de sang vermeil s'étale sur les dalles blanches. Le bourreau, infiniment sérieux et satisfait d'avoir rempli son rôle selon les règles de l'art, essuie tranquillement au pan de sa robe la lame de son yatagan.

Dans cette donnée que Delacroix aurait naturellement tournée au tragique et qui, à vrai dire, n'est pas d'une gaieté folle, Régnault a vu surtout une occasion d'essayer des combinaisons de couleurs, des harmonies inédites. L'exécuteur, nous l'avons indiqué, a les chairs brunes d'un Africain ; sa robe est d'un ton pareil à celui des roses à demi séchées, un étroit linge blanc entoure son front. Ainsi conçue dans une gamme dont la vigueur s'atténue par les reflets d'un jour intérieur, cette figure se détache sur un fond scintillant et clair, le vestibule d'un alhambra chimérique où l'arabesque étincelle aux murailles, où les mille reliefs des stucs peints et dorés brillent dans une lumière fauve. Si donc on excepte le bandeau blanc qui illumine le front du personnage, l'effet est cherché dans la lutte mélodieuse des analogues, les roses éteints jouant avec les jaunes roux et les orangés avec les dorures.

A la rigueur, Régnault aurait pu en rester là. Mais, intrépide jusqu'à l'imprudence, il a adopté un autre système pour la partie inférieure de son tableau. Les marches de l'escalier blanc, les taches pourprées du sang répandu, la tête cadavéreuse et déjà verdissante, le corps du décapité luxueusement habillé d'un vêtement de soie verte qu'avive une ceinture cerise, constituent un ensemble de notes puissantes et gaies qui s'exaltent par leur juxtaposition, mais qui, si l'on voulait examiner la thèse au point de vue littéraire, sont peut-être un moyen singulier pour exprimer l'émotion que devrait produire une scène aussi lugubre. Le drame ne parle pas ici son langage naturel, et on pourrait voir dans cette combinaison de tons une recherche hardie jusqu'au paradoxe.

Pourquoi ne nous a-t-il pas été permis d'interroger Régnault sur sa

pensée? Peut-être nous aurait-il répondu qu'il y a des tragédies de toutes les couleurs. Il se peut qu'une jeune fille meure en plein bal, sous les clartés flamboyantes des lustres, le sourire aux lèvres, des fleurs dans les cheveux, en robe blanche, entourée de ses compagnes vêtues de leurs frais costumes de fête. On a vu des gens qui se faisaient enterrer au printemps, par des matinées amoureuses, au milieu des premières verdures, au bruit des premières chansons. Tout est possible dans l'ordre des choses douloureuses, et, à de certaines heures, le rose peut être navrant. Laissons donc à chacun la liberté de sa palette, et ne reprochons pas à Régnault d'avoir fait couler dans un décor si brillant le sang de son supplicié. Il n'en est pas moins vrai, au point de vue strict du coloris, que l'auteur de l'*Exécution sans jugement* a fait tenir deux tableaux en un seul. L'œil est un peu inquiété de ce contraste railleur, et c'est pour cela que nous ne donnons pas comme un morceau absolument réussi et indiscutable cette peinture d'ailleurs si savante et si volontairement étrange.

Est-il besoin de le dire? Ce tableau était dans l'œuvre de Régnault une preuve ajoutée à tant d'autres qu'il voyait ou voulait voir les choses sous leur aspect pittoresque, et qu'il ne creusait pas jusqu'à l'âme. Certes, il y a une trace de pensée dans le portrait de Prim; mais il n'y en a point dans la *Judith;* dans la *Salomé,* elle est insaisissable; il y en a bien peu dans l'*Exécution sans jugement.* Le drame n'était point le domaine de Régnault, et bien qu'elle l'eût généreusement doué, la bonne fée avait, dans ses présents, oublié le don des larmes. Tel du moins il nous apparaît en son œuvre incomplet. L'avenir demeure voilé. La vie a de dures leçons, et qui oserait dire que Régnault n'aurait pas tôt ou tard senti le côté émouvant des choses, s'il lui eût été permis de vivre?

Mais déjà ses jours étaient comptés. Bien que son titre de pensionnaire de l'Académie de Rome lui permît de se désintéresser de nos luttes et de nos misères, il comprit que la patrie avait besoin de tous ses enfants. Dès nos premiers désastres, il quitta Tanger en toute hâte, sans prendre le soin de mettre en ordre l'atelier qu'il aimait, et comptant bien reprendre après la guerre le tableau interrompu. Il arriva à Paris vers le 10 septembre. Huit jours après, il était enfermé avec nous. Il s'engagea d'abord dans un corps franc, mais bientôt, le décret du 16 octobre ayant organisé les compagnies de marche de la garde nationale, il s'enrôla dans la 2e compagnie du 69e bataillon. Il y fit noblement son devoir, et l'on sait comment il mourut. Il était de cette sortie désespérée que l'élite des troupes parisiennes essaya, le 19 janvier 1871, pour rejoindre l'armée de secours qui ne venait pas. Vers le soir, alors que la partie

semblait perdue et que la retraite était déjà sonnée, il tomba sur le champ de bataille de Buzenval, atteint d'une balle à la tête. Nul ne l'avait vu mourir. Le lendemain, un ambulancier retrouvait son corps et pouvait lire son nom sur une étiquette cousue à la doublure de sa capote de soldat; mais, dans cet abominable désordre qui suit les batailles, le précieux cadavre disparut, et ce ne fut que le 25 que son camarade Clairin put le reconnaître, au milieu des autres victimes de cette suprême journée. Les funérailles de Régnault eurent lieu à Saint-Augustin, le 27 janvier, en présence d'une foule qu'attristait un double deuil, car, au moment où nous enterrions le jeune peintre, nous venions d'apprendre que la capitulation de Paris était signée.

Il y aura bientôt un an que ces choses fatales se sont accomplies; mais le souvenir de Régnault demeure vivant comme au jour de sa mort, et hier encore, lorsqu'à l'exposition des œuvres des pensionnaires de Rome on a vu, à la place où devait figurer son envoi de quatrième année, un chevalet drapé de noir et tristement décoré d'un rameau vert, chacun a éprouvé un serrement de cœur à ce spectacle qui disait trop bien quelle est l'injustice humaine, quelle est la barbarie de ce temps. Régnault, couronné déjà d'une gloire précoce, en était à peine au premier chapitre de son livre; son art était jeune comme son âme, il savait mal les choses douloureuses, et, dans la fête constante de sa vie, il ne pouvait les deviner encore. Il aurait sans doute grandi dans le sentiment de la forme comme dans celui du drame. Mais le rêve est fini : le présent et l'avenir, tout a péri à la fois. Il ne nous reste plus que son œuvre, qui n'est qu'un radieux commencement, et l'exemple de sa mort, qui montre bien que le culte de l'art n'éteint pas dans les âmes la religion de la patrie. Gardons fidèlement la mémoire du peintre et du citoyen, et que, sur cette tombe où tant d'espérances sont ensevelies, on lise, avec nos regrets pour le maître disparu, notre haine pour ceux qui nous l'ont tué.

PAUL MANTZ.



# A PROPOS

D'UN

# CATALOGUE DE LIVRES

---




Nous sommes à peine remis des poignantes péripéties du siége et des désastres de la Commune, l'Allemand occupe encore plusieurs de nos départements, il nous reste à payer d'énormes contributions de guerre, de lourds impôts pèsent sur nos épaules, et cependant jamais les livres n'ont été recherchés avec plus d'ardeur et n'ont été aussi vivement disputés que cette année. Et ce que nous disons des livres, nous devons le dire également des gravures, des dessins, des tableaux, des bronzes, de la céramique, en un mot de tout ce qui appartient au domaine de la curiosité.

Depuis vingt-cinq ou trente ans, les éditions princeps des XVe, XVIe et XVIIe siècles sont devenues plus que rarissimes. Les quais avaient, même après la révolution de Juillet, leurs bonnes fortunes, leurs merveilleuses trouvailles; on y glanait des incunables, des Mystères, des exemplaires de nos vieux conteurs français; on mettait souvent la main sur un Elzévier à grandes marges, broché, avec témoins, irréprochable de tenue et de conservation, sur une reliure du bon siècle. C'était l'heureux temps alors, et les bibliomanes pouvaient satisfaire leur passion à des prix tellement modiques, que c'est à peine si l'on voudrait y croire

aujourd'hui. Qu'est devenu le temps où feu Robin, décédé en 1847 doyen de l'ordre des avocats de Paris, dont quelques amateurs gardent encore le souvenir, achetait, pour 25 ou 50 centimes, des exemplaires d'éditions originales payés au poids de l'or quelques années plus tard? Hélas! cette tant regrettée saison est allée où sont les neiges d'antan. Aux quatre points cardinaux du vieux monde tout est flairé, fouillé, retourné, secoué, épluché, et sur les deux rives de la Seine on ne voit plus que d'infortunés bouquins sans valeur, faisant patiemment fonction d'hygromètre et supportant avec philosophie la pluie, la gelée, la poussière ou les ardeurs d'un soleil sénégalien. Adieu, trouvailles émouvantes! Les livres, les vrais livres ne se donnent plus rendez-vous que sur les tables des commissaires-priseurs, où ils atteignent, sous le feu des enchères, des proportions fabuleuses. La maison Silvestre, où les bibliothèques se vendent de préférence à l'hôtel Drouot, pourrait sur ce point nous faire de surprenantes révélations, si nous consultions les annales de ses ventes, nous voulons dire ses catalogues *cum pretiis*.

Et comme si ce n'était point assez de ces prix exorbitants des livres rares ou même simplement curieux, comme si ce n'était point assez d'être plusieurs fois millionnaire pour hasarder quelque emplette dans ces ventes de riches collections qui se succèdent sans relâche, les libraires, trouvant que l'on est trop lent à se ruiner, se mettent à lancer, à Paris aussi bien qu'à Bruxelles et à Londres, des catalogues à prix marqués auxquels il faut, bon gré, mal gré, se soumettre et faire honneur : implacables lettres de change tirées à vue sur le péché mignon de la bibliophilie!

Ces réflexions et ces regrets nous sont suggérés par l'inspection du catalogue que vient d'éditer le libraire Auguste Fontaine, catalogue contenant plus de huit mille désignations et comptant un grand nombre de livres qui ont leur histoire, leurs lettres de généalogie et de noblesse, leur certificat d'origine et de possessions successives, qui ont appartenu à des reines, à des papes, à des empereurs, à des rois, à des princes, à des ducs, à des favorites de rois, à des écrivains, à des collectionneurs d'un goût élevé, parmi lesquels brillent au premier rang Mathias Corvin, roi de Hongrie, Jean Grolier, Honoré d'Urfé, Jacques-Auguste de Thou.

Quels noms nous venons de citer, et combien d'autres nous pourrions ajouter à cette liste à peine ébauchée! Comme nous aimerions, si le temps et l'espace nous le permettaient, à parcourir cette splendide bibliothèque de Bude, où Mathias Corvin avait rassemblé, parmi d'admirables statues antiques, plus de cinquante mille volumes, presque tous manu-

scrits, et que de nombreux ouvriers relieurs, par lui mandés d'Italie, recouvraient d'un magnifique vêtement, volumes incomparables que les Turcs de Soliman, maîtres de Bude par la victoire de Mohacz, pillaient en 1526 et brûlaient après en avoir arraché les fermoirs d'argent et raclé les dorures! Avec quel charme nous évoquerions le souvenir de Jean Grolier, seigneur d'Aiguisy, né à Lyon en 1479, qui, pendant son séjour dans le Milanais, où l'avait emmené le bon roi Louis XII, prit une part si active à la renaissance des arts et des lettres, Jean Grolier, à qui, pour n'en nommer qu'un seul, Gaforius dédiait son grand ouvrage sur la musique, imprimé à Milan en 1518, dans lequel sont intercalés des vers latins où le conseiller de Louis XII est qualifié d'*eminens musarum cultor*.

Un des plus célèbres entre ces raffinés était, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le président Jacques-Auguste de Thou, qui nous a laissé un Éloge de Grolier, dont il était l'ami. Il possédait, lui aussi, un nombre considérable de livres, « tous reliés en marroquin et veau dorez », a dit le père Jacob dans son *Traité des plus belles bibliothèques;* et un bibliophile contemporain, M. Jérôme Pichon, est parvenu à recueillir successivement dans les ventes un grand nombre de livres ayant fait partie de cette splendide collection.

« Nous savons maintenant, grâce à M. Pichon, a écrit M. Édouard Fournier ici même, dans ses excellentes recherches sur l'*Art de la reliure en France,* combien de sortes de parures Auguste de Thou avait adoptées pour ses livres : maroquin rouge, maroquin vert, maroquin citron, — celui-ci surtout pour les livres traitant des sciences exactes; — veau fauve avec filets d'or, reliure d'une richesse modeste et solide que le président de Longueil et du Fay, l'un vers le milieu, l'autre à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, donnèrent pour vêtement à la plupart de leurs livres; vélin blanc à la façon des Elzéviers, avec cette différence que de Thou non-seulement marquait ses armes, mais aussi, ce qu'on ne faisait pas chez les imprimeurs de Leyde, historiait de filets d'or, malgré la difficulté de ce travail sur le vélin, et même dorait sur tranche ses livres ainsi vêtus, afin sans doute qu'auprès des autres, en riche toilette de maroquin, ils n'eussent pas trop l'air en déshabillé. M. Pichon nous apprend encore quelles espèces d'ornements de Thou semait sur ses livres et comment il sut les varier suivant les différentes époques de sa vie. »

Si nous nous sommes arrêté de préférence sur l'ami de Grolier et son heureux émule pour les beaux livres, c'est qu'en parcourant le




RELIURE D'UN « RECUEIL D'ESTAMPES » D'APRÈS LES TABLEAUX DE LA LIGUE DE PERISSIN ET TORTOREL.

Exemplaire ayant appartenu à Jacques-Auguste de Thou.

mirifique et abondant catalogue de M. Auguste Fontaine, nous y avons remarqué, sous le n° 5951, et pour la bagatelle de quinze mille francs, un « Recueil d'estampes représentant les troubles, guerres, massacres, survenus en France à l'occasion de la réforme de la Religion, depuis la mort de Henri II (1559) jusqu'en 1573, avec l'explication, » petit in-folio oblong relié en maroquin vert avec riches compartiments dorés en plein, volutes et rinceaux de feuillage, tranches dorées, etc. Ce recueil, très-rare et qui est arrivé jusqu'à nous dans un irréprochable état de conservation, renferme trente-deux estampes numérotées, habilement gravées par Fr. Hogenberg (?), d'après les tableaux de la Ligue de Perissin et Tortorel. Ce superbe exemplaire, qui contient en outre le Massacre de la Saint-Barthélemy et le Siége de la Rochelle (1573), sujets que ne comporte point la série gravée par Perissin et Tortorel, a appartenu à Jacques-Auguste de Thou et est à ses premières armes. La magnifique reliure qu'a fait exécuter le président, et dont nous offrons ci-contre le spécimen réduit d'un de ses adorables compartiments, prouve le cas qu'il faisait de ce recueil déjà précieux de son temps. Le baron J. Pichon, à qui nous devons des renseignements si exacts sur les livres reliés de de Thou et qui les appréciait si bien, en a été le dernier propriétaire.

C'est encore du baron J. Pichon que provient l'*Instruction du Roy en l'exercice de monter à cheval*, par messire Antoine de Pluvinel, première édition de 1625, avec figures doubles et avant la lettre, relié par Padeloup, exemplaire hors ligne ayant appartenu à Huzard et coté six mille deux cents francs.

O les irritantes tentations qu'offrent les livres de ce catalogue, dont les prix additionnés d'une quarantaine d'entre eux donnent le total respectable de deux cent mille francs : cinq mille francs pièce, l'un portant l'autre !

Contentons-nous de ces citations : nous voulons laisser à ceux qui, comme nous, feuilletteront ce répertoire bibliographique le plaisir d'y découvrir eux-mêmes ces irréprochables Elzéviers, ces charmantes éditions du XVIII^e siècle ornées des estampes délicieuses gravées d'après Moreau, Gravelot, Marillier, Eisen et Le Barbier.

Les amateurs de dessins originaux, dit M. Paul Lacroix, dont le nom doit toujours être cité quand on parle livres, seront émerveillés de trouver des dessins de Moreau dans les *Lettres d'Héloïse et d'Abailard*, dans les *Lettres sur la Mythologie*, de Demoustier, dans l'*Histoire philosophique*, de Raynal ; des dessins d'Eisen dans l'*Éloge de la Folie*, traduit d'Érasme ; des dessins à la plume de Martini, et même de jolies

miniatures d'après des dessins originaux attribués au régent Philippe d'Orléans, dans les *Amours pastorales de Daphnis et Chloé;* des dessins de Le Barbier, dans les *Saisons*, de Thompson; des dessins de Gravelot...

Que d'irrésistibles attraits, que de trésors artistiques parmi les pages des livres de M. Auguste Fontaine! que de choses intéressantes à étudier chez ces aimables petits maîtres du XVIII[e] siècle que nous n'avons fait qu'effleurer du bout de la plume! Nous y reviendrons quelque jour, et nous nous sentons d'autant plus à l'aise pour le faire, que beaucoup de ces beaux livres sont vendus ou sont à la veille de trouver acquéreur. Et pour prouver notre assertion, disons en terminant que le Traité d'Antoine de Pluvinel n'appartient plus à l'actif et intelligent libraire du passage des Panoramas, et que le Recueil de Perissin et Tortorel, qu'affectionnait tant J.-A. de Thou, est devenu la propriété de M. le baron de La Roche Lacarelle.

LOUIS DESPREZ.



# LE DRAME DU VÉSUVE



E viens de lire avec un véritable plaisir et un sérieux intérêt le nouveau livre de M. Beulé. Le *Drame du Vésuve*, vieux comme le monde a le privilége de nous passionner toujours, parce qu'il est vivant encore et comme en permanence pour quiconque veut aller voir et s'instruire. Cent fois raconté, on le racontera indéfiniment encore, sans fatiguer l'attention ni épuiser l'intérêt, car l'art et l'archéologie sont loin d'avoir découvert tous les monuments qui en ont été les témoins, et la science, qui nous a édifiés déjà sur bien des phénomènes, n'aura jamais dit son dernier mot. C'est donc une heureuse pensée qu'a eue M. Beulé d'apporter à un tel sujet son contingent d'informations. Nul, mieux que lui, n'était préparé à ce travail. Les lettres et l'archéologie lui sont familières; il a le sens esthétique; l'art inspire à son esprit d'entreprise d'ingénieuses combinaisons; les beautés naturelles exaltent son talent; et, grâce à la rare faculté d'assimilation dont il est doué, il peut parler des sciences les plus étrangères à ses propres études, même aux savants qui en font leur spécialité.

Le Vésuve appartient à un vaste système de volcans qui part de la Syrie et de la mer Morte, passe par l'archipel grec, stationne en Sicile, parcourt l'Italie, de Naples en Toscane, et se ramifie jusqu'en Auvergne. Parmi ces volcans, la plupart n'ont été en activité qu'aux époques anté-historiques, et étaient complétement éteints dès la plus haute antiquité. Tel était le Vésuve. Fertile sur toutes ses pentes, il avait conservé si peu de traces des éruptions primitives, que les habitants de ces heureuses contrées ne soupçonnaient même plus la présence d'un ancien cratère. Attirés par l'étonnante beauté du golfe, les Osques avaient fondé Pompéi, où les Phéniciens avaient apporté le culte asiatique de Vénus Physica, en attendant que les Étrusques vinssent y exercer aussi leur influence et les Romains y imposer leur domination. Les Hellènes, de leur côté, se laissant séduire aussi par les enchantements du Vésuve, avaient voué une prédilection spéciale à Héracléion, que les Romains crurent s'approprier en la nommant Herculanum, mais qui n'en conserva pas moins, jusqu'à son dernier jour, le caractère, l'esprit, le goût d'une cité grecque. Ainsi, les villes de Pompéi et d'Herculanum étaient assises côte à côte au pied du Vésuve : Pompéi, peuplée de marchands enrichis, somptueux, voluptueux, illettrés, épicuriens, ne possédant ni vases peints, ni manuscrits, ni médailles, demeure Osque, malgré le mélange des races qui s'y succèdent pendant une période de douze siècles; Herculanum, marqué par le génie hellénique d'une ineffaçable empreinte, riche surtout de ses bronzes, de ses tableaux, de ses papyrus, envahi finalement par ce que Rome possédait de plus grand par le nom et de plus distingué par l'esprit, reste une ville grecque de loisir et d'étude, où le charme de l'idéal se répand sur les moindres détails de la vie matérielle.

L'antiquité vivait donc heureuse et ravie sur les rives du golfe; le Vésuve, cultivé jusqu'au sommet, était fertile sans menaces; tout au plus quelques esprits chagrins, comme le géographe Strabon, signalaient, sur le plateau de la Somma, certaines cavités profondes, comme appartenant au cratère primitif; lorsque sous Néron, le 5 février 63, un tremblement de terre, succédant à ceux qui, sous Tibère, avaient ravagé les villes de l'Asie Mineure, ébranla les flancs du Vésuve, détruisit en partie Herculanum et presque complétement Pompéi. Telle était la beauté de ces lieux, que l'épouvante de cette première catastrophe fut aussitôt dissipée, qu'Herculanum eut bientôt réparé ses ruines, et que, seize ans après, Pompéi était presque entièrement reconstruite. Ce fut alors que, sous Titus, le 23 août 79, à une heure de l'après-midi, les Pompéiens, réunis à l'amphithéâtre, entendirent de terribles bruits souterrains, et virent en même temps une grande colonne de fumée s'élever dans les airs. C'était le prélude du désastre qui devait les anéantir, et comme un avertissement qu'ils auraient dû tous écouter, car, si tous alors avaient fui, des pertes matérielles eussent été seules à déplorer. Mais, pour beaucoup, la passion de la propriété prit le pas sur l'amour de la vie. Bientôt de nouveaux tremblements de terre rouvrirent les anciens cratères du volcan, et, par les fissures diamétrales, la lave s'épancha en coulées gigantesques. En même temps, d'immenses quantités de gaz, renfermées, à d'incalculables pressions, dans des réservoirs souterrains, s'élancèrent du sommet de la montagne : les uns, inflammables au contact de l'air, produisirent des jets de flammes auxquels rien n'aurait pu résister, si, grâce à leur légèreté spécifique, ils ne s'étaient perdus bien haut dans les profondeurs de l'atmosphère; les autres, moins effrayants d'apparence, mais plus redoutables en réalité, descendirent à la surface du sol où les attirait leur pesanteur, et donnèrent la mort à toutes les créatures vivantes qui les respirèrent. De grandes colonnes de vapeur d'eau, chassées des entrailles de la terre et subitement condensées, tombèrent en des torrents de pluie, entraînant avec eux des masses de cendre et produisant de véritables avalanches de boue, sous lesquelles les villes furent bientôt submergées. Des éclairs prolongés, accompagnés de décharges électriques épouvantables, répandirent leur lumière au milieu de l'obscurité produite par le cataclysme. D'innombrables pierres ponces, percées de mille trous par la vapeur d'eau, furent lancées à de grandes distances par le cratère du volcan, comme par un formidable obusier; tandis qu'une grêle de projectiles incandescents s'abattit sur les cités les plus voisines. Enfin de nouvelles coulées descendirent sous les anciennes laves refroidies qui formaient le rivage, les dilatèrent et produisirent un soulèvement tel, que la flotte romaine ne put aborder au port de Résina... Tous ces phénomènes, toutes ces causes de ruine et de mort, l'antiquité les vit, mais ne les comprit pas. Pline l'Ancien, un des hommes les plus savants de son temps, ignorait ce que sait maintenant le plus humble de nos bacheliers, et périt victime de son ignorance. Il s'attarda sur le rivage, alors qu'il aurait dû s'en éloigner; il se coucha là où il aurait dû rester debout; et, le second jour de l'éruption, il fut asphyxié par la couche de gaz acide carbonique qui rampait sur le sol, moissonnant tout ce qui respirait sur son passage.

Après cinq jours de durée, l'éruption se calma. Les Pompéiens, qui avaient trouvé leur salut dans la fuite, donnèrent encore quelques instants à la peur, puis voulurent revoir leurs foyers et leur dérober ce que le fléau avait épargné. Ils revinrent donc fouiller au milieu des ruines de leurs monuments et de leurs habitations, pénétrant dans chaque maison par les étages supérieurs, passant par des trous de salle en salle, « comme ces voleurs grecs qu'on nomme des *perceurs de murailles* (τοιχωρύχοι). »

Cinq mètres, au plus, de décombres aisément perméables permirent à ces malheureux de pénétrer chez eux sans difficulté, et d'y prendre ce qu'ils y avaient laissé de précieux. Puis ce qui restait de Pompéi fut abandonné, et les matériaux de la vieille cité Osque furent exploités pendant plusieurs siècles, comme une carrière où l'on trouvait des appareils tout préparés pour des constructions nouvelles. Au VIIe siècle, surtout aux Xe et XIe, le Vésuve se signala par de nouvelles éruptions, et l'heure vint où la ville ensevelie sous Titus acheva de disparaître sous un vaste plateau de cendres. Bientôt apparut la végétation, la culture aussitôt s'en mêla, et l'on ne se souvint plus qu'une ville dormait sous ces champs ensemencés de blés et couverts de vignes...

Après mille ans d'oubli, le 27 novembre 1756, le nom de Pompéi fut pour la première fois prononcé. Les fouilles, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, ne furent, hélas! que de véritables pillages. Un certain esprit d'ordre apparut sous la direction française du général Championnet, et surtout sous la reine Caroline; ce fut alors que Mazois prépara les éléments de son admirable ouvrage. En 1860, enfin, M. Fiorelli introduisit dans ces travaux une méthode vraiment scientifique. Il eut comme un trait de génie le jour où, pour la première fois, il coula en plâtre les corps des victimes qui avaient laissé dans la cendre un moule en bon creux... Quoi qu'il en soit, de la Pompéi engloutie sous Titus, on ne peut tirer que les épaves, épuisées dès l'antiquité, d'un simple municipe romain, reconstruit tout entier sous Néron, d'une bourgade de bourgeois enrichis, qui n'eurent jamais qu'un art d'emprunt, presque de pacotille. — Il n'en est pas de même d'Herculanum. Cette ville, demeurée grecque jusqu'à son dernier jour, avait relativement peu souffert du tremblement de terre qui fut si fatal à Pompéi. Passionnée pour les jouissances de l'esprit et pour les raffinements du goût, c'est à l'art pur de l'antique Hellénie qu'elle avait voué son culte de prédilection. Or, de cet art, elle a gardé pour nous tous les monuments; car, tandis que l'enfouissement incomplet de Pompéi permit aux habitants de ressaisir une partie de leurs richesses, Herculanum fut si profondément englouti, que, dès le lendemain de l'éruption, on crut impossible d'en retrouver la trace. Pourquoi donc avoir abandonné les fouilles d'Herculanum, qui avaient donné, dès les premières tentatives, de si admirables résultats? Pourquoi, quand une seule villa nous avait rendu le *Mercure au repos*, le *Faune ivre*, l'*Eschine*, la *Minerve*, les *six Baigneuses*, les *deux Nageurs*, les *Jeunes Filles jouant aux osselets* (tableau signé de l'Athénien Alexandre), pourquoi ne pas reprendre bien vite de telles investigations? Parce que, en vertu d'une erreur passée à l'état de croyance, Herculanum est recouvert de lave, et que la lave est aussi dure à entamer que le porphyre. Eh bien, rien n'est plus faux. Ce n'est pas le feu qui a dévoré Herculanum, c'est l'eau qui l'a englouti. Les cendres seules, délayées par l'eau, recouvrent cette antique cité, et rien ne sera plus aisé, le jour où on le voudra, d'avoir raison de ces encombrements... Voilà ce que M. Beulé démontre avec une abondance de preuves et une chaleur d'argumentation qui convainquent et entraînent. Si ce livre, dont j'ai tenté de résumer en quelques mots l'enseignement, se répand, comme je le souhaite, et devient populaire, un véritable service aura été rendu à la science, une funeste erreur aura disparu, l'art et l'archéologie auront fait un pas notable vers le progrès, la cause d'Herculanum sera gagnée, des monuments d'une inappréciable valeur nous seront bientôt rendus.

A. GRUYER.

LES

# FAÏENCES DE PHILIPPE LE HARDI

(1391)

---



ANS le premier chapitre de l'*Histoire de la céramique lilloise* [1], j'ai publié des titres et des documents qui établissent que la fabrication de la faïence peinte et émaillée avait été artistiquement pratiquée dans la Flandre et l'Artois dès les dernières années du XIVe siècle. Qu'il me soit permis de rappeler ici qu'après avoir reproduit non-seulement les lettres patentes datées de Lille, par lesquelles Philippe le Hardi accordait le privilége de la fabrication, mais encore les articles des comptes qui constataient le payement des produits fabriqués, et même leur emploi, je terminais en disant : « Il ne manque aux preuves écrites, suffisantes du « reste, qu'un carreau émaillé sauvé des ruines des châteaux d'Arras ou de Hesdin pour « nous dire, non pas que cette fabrication a existé, mais quel était le mérite de cette « fabrication. »

M. Charles Dambin en rendant compte dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2] du livre que j'ai publié, après avoir résumé les documents, finit ainsi :

« ..... De ces passages et de plusieurs autres qui constatent l'existence de « car« reaux de peinture », M. J. Houdoy conclut qu'il s'agit de faïences émaillées, et il « est difficile de ne pas être de son avis. Cependant, c'est à peine si à la fin du « XIVe siècle l'on constate d'une façon positive la connaissance de la faïence émaillée « en Italie..... S'il y a donc de grandes raisons de croire à la fabrication de pavés de « faïence émaillée dans les Flandres à la fin du XIVe siècle, il y en a aussi de puissantes « pour se maintenir dans un doute prudent, jusqu'à ce qu'une trouvaille faite à Hesdin « nous donne un spécimen de ces carreaux *peints et jolis.* »

C'est cette heureuse trouvaille que je viens annoncer aujourd'hui. J'ai eu sous les yeux des fragments de carreaux provenant de fouilles exécutées sur l'emplacement de la tour du sud du vieux château de Hesdin; ces carreaux sont actuellement la propriété de M. Petit, d'Arras, qui les tient de la personne même qui a fait exécuter les fouilles en 1854.

Voici la description des deux spécimens les plus importants.

Le premier est le fragment principal d'un carreau de dix-neuf centimètres de côté

1. Paris. A. Aubry.
2. Tome III, 2e période, page 185.

et de 27 millimètres d'épaisseur; la terre est rouge, dure et compacte; la face de ce carreau est divisée dans le sens de la diagonale en deux parties : la première est recouverte d'un émail vert foncé qui formait, par la juxtaposition avec des demi-carreaux décorés du même émail, la bordure, l'encadrement du sujet représenté. La seconde partie, ou le triangle inférieur, est couverte d'un *émail blanc*, sur lequel se dessine en noir une inscription formée par des lettres gothiques de sept à huit centimètres de hauteur. Dans le fragment en question, on peut lire les lettres **deu**, commencement du mot Deus, sans nul doute.

Le second fragment provient d'un carreau de mêmes dimensions; il faisait partie du tableau qu'entouraient les carreaux de bordure que je viens de décrire. Il présente sur un fond d'émail vert clair une draperie dont les plis violacés ont appartenu à la robe de l'un des personnages qui composaient le tableau. La perfection et la netteté du dessin des lettres, les plis nuancés de la robe indiquent une peinture céramique soignée et artistique, si l'on songe qu'elle est antérieure aux œuvres des frères Van Eyck.

Voilà donc résolue la question de savoir si les *carreaux peints et jolis* de Jehan le Voleur étaient bien réellement des peintures sur émail; les fragments retrouvés répondent de la façon la plus catégorique. Nous pouvons affirmer aujourd'hui avec une certitude absolue que dès la fin du xiv<sup>e</sup> siècle la Flandre et l'Artois avaient réalisé, avec la protection de Philippe le Hardi, la fabrication des terres peintes et émaillées. Et cette constatation n'est pas seulement curieuse parce qu'elle établit l'existence de la abrication flamande à une date antérieure aux plus anciennes fabriques italiennes aujourd'hui connues; le mérite des artistes chargés de diriger la fabrication dit encore que les produits de l'usine flamande devaient avoir une haute valeur artistique. Jehan le Voleur et Melchior Broederlin étaient en effet les artistes les plus renommés de la cour de Bourgogne.

Du reste, un document nouveau que je viens de trouver dans nos archives me semble devoir lever tous les doutes. C'est un inventaire inédit daté du quatrième jour d'avril l'an mil quatre cent cinquante-deux.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« *Item* en ung aultre lieu en la garde du dit chastellain, en son dit hostel, six grandes « kanes de terre plommées par dehors, lozenghiees et ouvrées à manière *d'esmail* de « plusieurs œuvres et diverses couleurs.

« *Item* une aultre plus petite kane aussi de terre et de pareille œuvre.

« *Item* deux plas bachins à laver pareillement de terre et aussi ouvrés.

« *Item* soixante et onze demi plas ainsi plommés.

« *Item* ung plat et ung demi plat de voirre *vernis* et *pains* de plusieurs œuvres.

« *Item* trente neuf sausserons de terre ainsi plommés et ouvrés que dit est, avec sept « escuelles et quatre couvercles qui servent a pos ou kanes. »

Cette fois le mot *esmail* est inscrit en toutes lettres : plus n'est besoin d'interprétations. J'ajouterai que parmi les nombreux inventaires de la maison de Bourgogne, publiés ou inédits, celui où je copie les articles ci-dessus est le seul où figurent des objets céramiques qui ne peuvent être que de la faïence; et cet inventaire est précisément celui des meubles du château de Hesdin où Jehan le Voleur avait établi sa manufacture. Il y a là, on l'avouera, plus qu'une simple coïncidence, et nous sommes bien évidemment en présence de pièces de vaisselle fabriquées par l'usine d'où sont sortis les pavages peints et émaillés dont nous avons écrit l'histoire.

Les quelques citations qui vont suivre indiqueront que la tradition n'a pas été perdue, et que si la fabrication inaugurée par Jehan le Voleur n'a pas persisté sans interruption dans les Flandres, elle fut exercée au XVI[e] siècle par des artistes renommés.

On peut lire dans les comptes de la collégiale de Saint-Amé de Douai :

« 1427. A Jehan le Courtilleur, potier et faiseur de quariaux demeurant à Espinoy, pour six cens de quariaux gaunes et noirs, et armoiés les aulcuns des armes de Saint-Morand, de France et d'Artois *painturés*, pour paver le cuer de la dite église par marchiet fait a lui au pris de XXVII francs (XXVIII[s] pour franc). »

Ces quelques carreaux peints aux armes de France et d'Artois qui figurent dans la livraison de simples carreaux jaunes et noirs, ne seraient-ils pas, eux aussi, le produit de l'art nouveau créé dans la Flandre par Jehan Dumortier et Jehan le Voleur?

Continuons nos citations.

L'on sait déjà d'après Piccolpasso, qu'un certain Guido de Savino avait établi à Anvers, dans la première moitié du XVI[e] siècle, une fabrication de faïences analogues aux majoliques italiennes. Guido eut des émules ou des imitateurs. Nous lisons en effet dans le manuscrit original de *l'Académie des sciences et des arts*, d'Isaac Bullart[1], que possède la bibliothèque de Lille, à l'article qu'il consacre à François de Vriend (Frans Floris) :

« François Floris naquit à Anvers environ le commencement de l'an 1520. Il eut « pour père Cornille Floris, tailleur de pierres, et trois frères, chacun desquels estoit « renommé et parfait en quelque art. Cornille, qui estoit l'aîné, fut tailleur d'images et « très-bon architecte, Jacques peignoit fort bien sur verre, Jean *faisoit des vasès* de « terre en forme de porcelaine et y appliquoit artistement toutes sortes de figures, de « sorte que le roi Philippe second fut persuadé de le faire venir en Espagne pour tra- « vailler en cette matière. »

M. Alfred Michiels, dans sa savante *Histoire de la peinture flamande*, est plus explicite encore :

« Jean Floris se rendit célèbre par sa façon de modeler les terres qui durcissent « au feu. Personne ne les avait si bien travaillées en Flandre; aussi le roi d'Espagne « Philippe II le prit-il à son service. Il mourut jeune encore dans la Péninsule ibé- « rique. François de Vrindt (dit Frans Floris le peintre) possédait quantité de vases « *en faïence et en porcelaine* exécutés par ce frère, où se trouvaient peintes de « charmantes historiettes et de gracieuses images. »

M. Alfred Michiels n'indique pas la source de ces renseignements. Sont-ils extraits de l'histoire de Karel van Mander qu'il cite assez fréquemment ? C'est à voir.

Comme date, nous ferons remarquer que Jean Floris devait être contemporain de Guido de Savino. Fut-il son élève ou son associé? Mais Anvers n'était pas la seule ville où l'on fabriquât de la céramique artistique. Gérard de Nimègue, l'historien de Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht, dont M. Alfred Michiels cite la chronique dans le chapitre qu'il consacre à Jean Gossart de Maubeuge, nous fournit lui aussi un renseignement intéressant.

Lors de son installation comme évêque d'Utrecht, Philippe de Bourgogne, ami des arts et protecteur du peintre célèbre de Maubeuge, fit somptueusement restaurer

1. Bruxelles, Foppens, 1682. Cette œuvre d'Isaac Bullart fut publiée par les soins de son fils, qui abrégea et modifia le manuscrit de son père.

le château de Duerstedt, lieu de sa résidence habituelle, et voici dans quels termes Gérard de Nimègue parle des travaux qu'il fit exécuter :

« In primis vero veterem Dorestati arcem novis edificiis commodiorem fecit, pic- « turis, sculpturis, *figulinisque* talibus exornavit quales vix ipsam Italiam habere cre- « diderim. »

En consultant les *Veteris ævi Analecta* d'Antoine Matthieu [1], qui reproduisent la chronique de Gérard avec d'importantes annotations, nous avons trouvé dans les notes l'inventaire des biens délaissés par Philippe de Bourgogne (en 1521), et nous en extrayons les deux désignations suivantes [2].

« Dans la petite salle peinte : quatorze têtes en terre cuite et peintes placées au « haut du mur dans des niches.

« Dans la chambre au-dessus de celle de M. S. le visage de notre bienveillant « seigneur en terre cuite avec un bonnet de satin par dessus. »

Nous ajouterons encore que cet inventaire mentionne et décrit un assez grand nombre de tableaux provenant de la collection du fils naturel de Philippe le Bon; et si, par impossible, M. Alfred Michiels n'avait pas eu connaissance de cette pièce, peut-être trouverait-il là quelques renseignements complémentaires sur les œuvres du favori de Philippe de Bourgogne, de Jean Gossart, dont il a reconstitué l'histoire jusqu'ici défigurée.

Descamps, dans la *Vie des peintres flamands*, nous fournit un dernier renseignement. Selon lui, Henri Cornille Vroom, qui naquit en 1566 et qui fut le premier peintre de marines dans les Pays-Bas, eut pour professeur un nommé Cornille Henricksen, *peintre en faïences*. Celui-ci avait épousé en secondes noces la mère d'Henri Vroom.

Cet Henricksen jouissait sans doute d'une grande célébrité professionnelle, puisque les écrivains spéciaux nous ont conservé son nom.

Il est à espérer que l'un des nombreux érudits qui fouillent les archives si riches de la Belgique nous donnera bientôt l'histoire de la céramique artistique d'un pays où la peinture a toujours tenu une si large place.

J. HOUDOY.

1. Hagæ Comitum, G. Bloch, 1738. 5 vol. in-4.

2. Cet inventaire est en flamand. Voici le texte original, qui nous a été traduit par M. Paeile, archiviste.

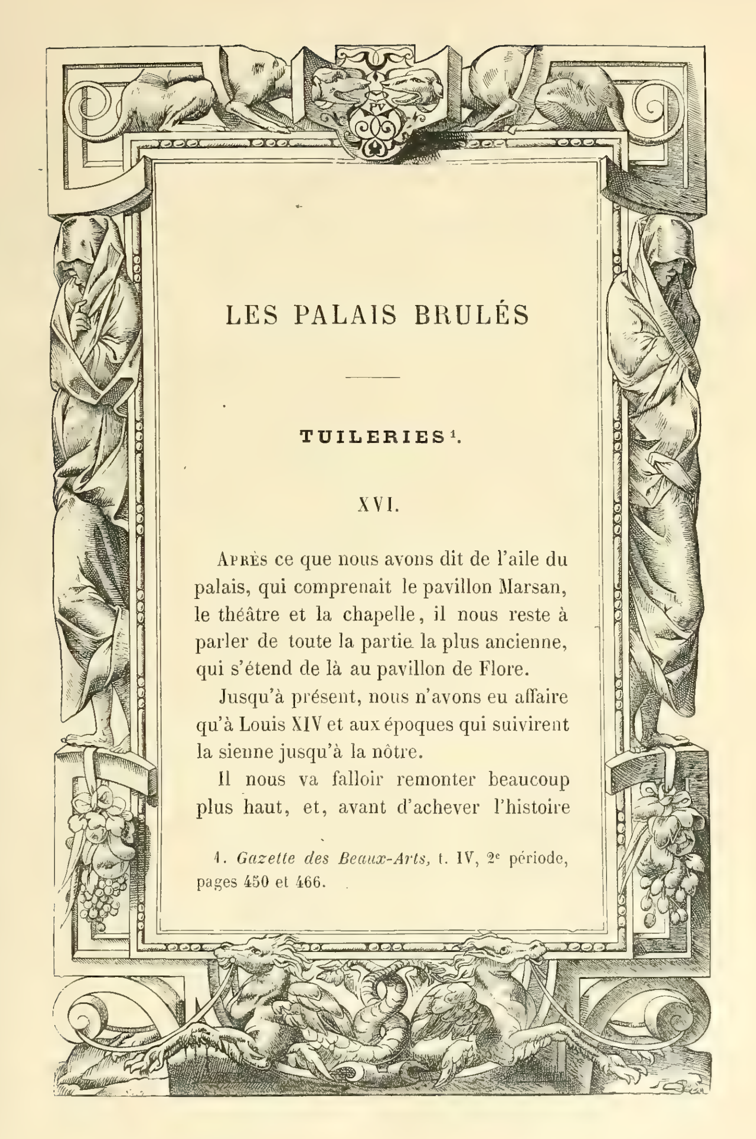
Verthien Gebacken hoofden van eerden ende geschildert boven in de muer geset in gaetkens.

Onses Genadigen Heeren aensicht uyt eerden gebacken mit een fluwelen bonet daer op.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1152]



# LES PALAIS BRULÉS

---

## TUILERIES[1].

### XVI.

Après ce que nous avons dit de l'aile du palais, qui comprenait le pavillon Marsan, le théâtre et la chapelle, il nous reste à parler de toute la partie la plus ancienne, qui s'étend de là au pavillon de Flore.

Jusqu'à présent, nous n'avons eu affaire qu'à Louis XIV et aux époques qui suivirent la sienne jusqu'à la nôtre.

Il nous va falloir remonter beaucoup plus haut, et, avant d'achever l'histoire

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. IV, 2e période, pages 450 et 466.

du palais, faire en quelques mots celle du terrain sur lequel les constructions dont nous avons maintenant à nous occuper furent élevées les premières.

Le nom de Tuileries, que le palais a gardé, dit assez quelle était la nature du sol sur lequel il fut construit. C'étaient de ces fortes terres argileuses qui, de ce côté, sur une longue étendue, affleurent presque la surface du sol parisien.

On les rencontre jusqu'à Auteuil, où, comme ici, potiers et tuiliers, trouvant le nécessaire pour leur industrie, s'établirent de bonne heure. En 1233, déjà les chanoines de Sainte-Geneviève lèvent un cens de cinquante sous par an sur les potiers qui sont à Auteuil « in terra figulorum » ; et, un peu plus tard, en 1274, nous voyons de même les ouvriers du quartier des Tuileries « in terra tegulariorum » mentionnés dans un acte.

Ils étaient à peu près les seuls qui fussent en travail par ici, car tout ce côté de banlieue était désert et misérable. Sauf quelques maraîchers, et quelques marchands d'oies qui n'avaient permission de parquer leurs volailles « qu'en la place et ès champs qui sont entre le ponceau du Roule, le pont de Chailloueau jusques aus faubourgs de Paris, aux costés d'entre Saint-Honoré et le Louvre », on n'y voyait personne que ces ouvriers des tuileries. La plus grande partie du terrain était en voirie. Au-dessous du Louvre, sur la berge défoncée du fleuve, on écorchait les chevaux, et les barbiers et chirurgiens devaient, de par un ordre du roi, renouvelé en 1404, ne venir jeter que là, « au-dessous de l'écorcherie », dans la rivière, le sang des personnes qu'ils avaient saignées.

Si l'on quittait le bord de la Seine pour remonter vers la petite chapelle des Cinq-Plaies, sur la chaussée par laquelle on s'en allait de Saint-Honoré au Roule, le quartier ne devenait ni plus beau, ni surtout plus sain. On ne sortait d'une voirie que pour tomber en pleines immondices. Tout le monticule qui, en s'augmentant par ces alluvions d'ordures, devint presque une haute colline sous le nom de butte Saint-Roch, en était composé; c'est pour cela même que la chapelle indiquée tout à l'heure fut mise un peu plus tard, ainsi que la butte pestilentielle dont elle était voisine, sous le patronage de saint Roch, patron de la peste.

Auparavant, à l'époque de saint Louis par exemple, on donnait à tout ce quartier jusqu'au delà de la butte, chaque jour grossie, la dénomination beaucoup plus nette et plus crue de « Champ pourri ».

Elle tranchait d'une façon cruelle avec celle du quartier voisin, le « Champ fleuri », dont une rue des environs du Louvre et de la place du Palais-Royal garda le nom jusqu'à l'époque de l'Empire.

## XVII.

Le « Champ pourri » était pour ce faubourg de l'ouest ce qu'était Montfaucon pour la banlieue du nord. On ne le trouvait bon qu'à y parquer des porcs à vendre, ce qui avait fait donner à l'un de ses coins, au bas de la butte, le nom de « Marché aux Pourciaus »; ou bien à faire des exécutions, comme à Montfaucon même, avec cette différence qu'au lieu de gibet on y employait des cuves d'eau bouillante, supplice réservé aux faux monnayeurs, seuls coupables que le Marché-aux-Pourceaux devait voir exécuter.

Le « Champ fleuri » avait un tout autre aspect. A partir de la porte Saint-Honoré qui, jusqu'au milieu du XIVe siècle, se trouvait, comme on sait, à la hauteur de notre rue du Louvre et de l'église de l'Oratoire, il longeait le grand jardin du Louvre, qui y déversait la fraîcheur de ses ombrages et le charme de sa verdure, d'où le nom de « Beau vert », dont on fit ensuite « Beauvoir » et « Beauvais », était venu au sentier du Champ fleuri qui suivait la muraille.

De grands jardins, dépendant des hôtels groupés autour du Louvre, continuaient, sur un vaste espace jusqu'à la Seine, cette ombre et cette verdure de l'enclos royal. Le plus considérable de ces hôtels était celui que les ducs de Bretagne avaient possédé de ce côté dès le temps de Philippe-Auguste et qu'on appelait à cause d'eux la « petite Bretagne ».

Il était d'une fort belle étendue. Bâtiments, cours et jardins n'occupaient pas moins de la moitié de notre place actuelle du Carrousel, en y comprenant même le terrain de la grande galerie et le quai. La petite Bretagne, en effet, allait jusqu'à la Seine; si bien qu'Henri IV ne put, en 1597, conduire sa galerie depuis le Louvre jusqu'aux Tuileries qu'à la condition d'empiéter, moyennant un bon prix, d'ailleurs, sur le terrain du vieil hôtel.

Il l'acheta tout entier à M. de Matignon, qui en était alors le propriétaire, prit ce qu'il lui fallait pour le passage de la galerie et livra la meilleure partie du reste à son jardinier, Claude Mollet, qui s'empressa d'y planter « une grande quantité de mûriers blancs ».

Au siècle précédent, cette acquisition ne lui aurait pas été nécessaire. Par suite des guerres, où les ducs bretons s'étaient conduits en rebelles, leur hôtel à Paris avait été confisqué et joint au domaine royal.

En 1399 déjà, les percepteurs de l'Évêché, de qui ce fief relevait,

l'indiquaient ainsi dans leur censier : « La maison de la petite Bretagne et ses appartenances, qui sont au roy, nostre sire. »

Comme tout hôtel mis sous séquestre, il avait été délaissé alors ; son jardin avait été rasé et transformé en une vaste lice, où l'on venait s'essayer pour les tournois.

C'est là qu'en 1406 don Pedro Niño, comte de Buelna, dont la *Chronique* ou *Victorial* n'a pas été assez consulté pour cette époque de l'histoire de Paris, vint faire sa première passe d'armes contre quelques-uns des meilleurs champions de France.

Le récit en est curieux. C'est le premier qu'on connaisse d'un combat de parade sur cette place qui devait, à deux siècles et demi de là, prendre son nom d'autres joutes de même sorte, plus magnifiques mais plus frivoles, le carrousel des 5 et 6 juin 1662.

« Les Français, écrit Guttierre Diaz de Gamez, alferez et historien du comte de Buelna [1], arrangèrent des joutes un jour, en manière d'essai, dans une place propre à cela, et qu'on appelle la petite Bretagne. Et ce jour-là joutèrent le comte de Clermont, le comte de la Marche, le comte de Tonnerre et d'autres grands personnages. Ce jour-là Pedro Niño lutta aussi, fournit beaucoup de carrières avec de renommés chevaliers, et rompit beaucoup de lances. Telle était l'envie que les Français avaient de se renconter avec lui, qu'une fois deux chevaliers sortirent à la fois sur lui et le heurtèrent en même temps, mais Pedro Niño fut si ferme qu'ils ne l'enlevèrent pas de la selle, ni ne le firent gauchir ni perdre en rien contenance, et que, peu après, il renversa un bon chevalier. »

Quelques années après, le duc de Bretagne réconcilié avec le roi de France, bien que celui-ci, toujours errant, ne fût pas encore réconcilié avec la fortune, reprenait possession de son hôtel de Paris, et, le trouvant délabré, presque en ruine, il se décidait, plutôt que d'en relever les décombres, à l'abandonner aux chanoines de Saint-Thomas du Louvre, qui, pendant le temps de la confiscation, s'étaient bâti une église dans un coin de l'enclos. Il aurait pu la leur prendre en reprenant le reste. Il aima mieux leur tout donner, en se recommandant à leurs prières.

C'était pour eux un trop grand domaine ; ils n'en prirent que le nécessaire et firent argent du reste qui, de cession en cession, ou d'héritage en héritage, se trouva être, en 1597, aux mains de M. de Matignon, que nous avons vu le vendre au roi.

1. *Le Victorial*, traduction de MM. de Puymaigre et de Liscourt, page 349.

## XVIII.

Ce quartier avait alors singulièrement changé, et, hâtons-nous de le dire, ces changements étaient tout à son avantage, ce qui avait d'autant mieux permis aux chanoines de Saint-Thomas du Louvre de céder pour un bon prix ce que le duc de Bretagne leur avait donné pour rien. C'est à saint Louis qu'il avait été redevable de ses commencements de transformation et de fortune.

A force de grouper des fondations pieuses tout à l'entour de Paris, et de lui faire ainsi, pour doubler son enceinte, comme une ceinture de charité, le bon roi était arrivé jusqu'au seul endroit de ses faubourgs qui n'avait encore aucun couvent; c'était le Champ pourri.

Il cherchait où mettre l'asile qu'il réservait aux pauvres aveugles et qu'il désirait très-vaste, car il n'en voulait pas abriter et héberger moins de trois cents, *quinze vingts*, comme on disait alors.

C'est là qu'il l'établit, assez modeste d'abord et surtout peu salubre, mais bientôt agrandi et assaini en raison même de cet agrandissement, qui étendit l'hospice non du côté de la butte empestée, mais du côté de la campagne et de la Seine.

Une partie du terrain occupé aujourd'hui par le palais des Tuileries et par le jardin, c'est-à-dire celle qui comprend, dans les bâtiments, toute l'aile du pavillon Marsan et du théâtre, dont nous avons retracé l'histoire, et, dans le jardin, l'espace qui s'étend en longueur jusqu'à la rue de Castiglione et en largeur jusqu'à la grande allée du milieu, fut ainsi, dès le XIV[e] siècle, donnée aux Quinze-Vingts pour arrondir le domaine qu'ils devaient à saint Louis.

Ce bienfait, car c'en était un pour eux, considérable, puisqu'ils trouvaient dans leur nouvel enclos le bon air qu'ils n'avaient pas dans l'autre plus près de la butte, et, qui mieux est, un beau jardin « peuplé d'arbres fruits portant »; cette charitable donation leur vint d'un bourgeois de Paris, devenu, de simple changeur, conseiller du roi, et qui s'appelait Pierre des Essarts.

Par malheur ils n'en eurent pas longtemps la libre et facile jouissance. Le clos leur resta, mais sans communication avec leur hospice. Au lieu de pouvoir s'y aller ébattre, ils durent plus que jamais se faire errants et mendiants par les rues, comme à l'époque où Guillaume de

Villeneuve, à qui l'on doit les *Crieries de Paris*, avait dit, en les voyant mendier aux environs de leur hospice :

Et li aveugle à haulte alaine
Du pain à cels de Champ-porri.

## XIX.

C'est la guerre contre les Anglais qui avait été cause que les malheureux aveugles avaient dû subir ce partage de leur hospice en deux portions distinctes et trop séparées, mettant l'hospice même dans la ville et son jardin dans le faubourg.

Nous savons de récente et douloureuse expérience ce que la perte d'une bataille entraîne de soins et de troubles pour une ville qui peut brusquement se trouver assiégée. Les Parisiens du XIVe siècle l'avaient su avant nous. Après la défaite de Poitiers, en 1356, Paris, que l'enceinte fortifiée dont l'avait entouré Philippe-Auguste mettait lui-même en défense respectable, voulut que la partie de ses faubourgs qui lui était la plus voisine et qui était aussi la plus peuplée fût de même à l'abri d'un coup de main.

Sans détruire la vieille enceinte, on en construisit plus loin une seconde qui, dans le pourtour entier de la ville, couvrit sur une assez grande épaisseur toute cette première bande suburbaine.

Le Louvre, par exemple, qui jusqu'alors ne se trouvait pas dans Paris, dont la muraille ne faisait qu'effleurer ses tours, un peu en avant de Saint-Germain-l'Auxerrois, fut enclavé dans l'enceinte nouvelle. La petite Bretagne et tout l'espace où s'étend la place du Carrousel jusqu'à la grille actuelle des Tuileries y furent compris de même, ainsi que les Quinze-Vingts, moins leur enclos.

L'hospice, qui avait son église juste à la place de notre rue de Rohan, et par conséquent dans l'axe même de la rue de Richelieu, se trouva tout près de la nouvelle porte Saint-Honoré, en deçà de la muraille même de la ville et de ses larges fossés ; l'enclos resta au delà, mais très-entamé, comme bien l'on pense. Pour mettre à l'aise la nouvelle porte Saint-Honoré et sa « bastide », l'épaisse muraille et ses fossés, on y avait fait une brèche de près de quatre arpents tant en longeur qu'en largeur, de telle sorte que la meilleure partie du jardin, celle où les aveugles faisaient leur plus belle récolte de fruits, y avait passé.

Ils s'en plaignirent, comme on le voit par des « lettres royaux » de juillet 1385, mais en pure perte à ce qu'il semble.

Leur enclos n'avait pas seul souffert de ce côté. Tout le terrain jusqu'à la Seine avait subi l'énorme entaille des fossés qui, coûte que coûte, s'étaient fait place, prenant ici un coin de champ, là renversant une muraille, en un mot bouleversant tout et semant au passage des procès sur des ruines.

En 1370, il y en eut un entre les Quinze-Vingts et Guillaume de Moucy, qui avait négligé de relever le mur mitoyen qui séparait leur clos du sien, et que les fossés avaient fait jeter par terre.

Ce Guillaume de Moucy était un des derniers tuiliers qui n'eussent pas quitté ces parages. Avec Clément de Moucy, de la même famille sans nul doute, il avait acquis d'une femme nommée la Marcelle une des quatre tuileries qui y fussent restées. Quelques bâtiments en dépendaient, entre autres un plus élevé qu'on appelait la Tour-Carrée, et qui pourrait bien être le même qui avait fait donner à un certain Ernoul, propriétaire d'une grande partie de ces terrains en 1309, le nom d'Ernoul de la Haute-Maison.

Tous ces noms et toutes ces choses ne sont pas indifférents. Le petit domaine d'Ernoul, en effet, voisin des dernières tuileries et peut-être même occupé par un des derniers tuiliers, tenait il y a cinq siècles une partie de l'espace sur lequel fut bâti le palais. « La place du Carrousel, telle qu'elle se dessinait à l'époque de la Révolution, dit formellement A. Berty, dont le travail nous a été si utile pour ces désignations d'emplacement[1], occupait en partie le terrain du manoir d'Ernoul. »

Sa Haute-Maison, Tour-Carrée de la Marcelle, était peut-être à la place même où s'éleva l'un des pavillons.

Pierre des Essarts, que nous avons vu si bienfaisant pour les Quinze-Vingts, qui lui durent leur enclos, arrondit ce qu'il possédait de ce côté avec une portion du domaine d'Ernoul. Il eut ainsi mieux qu'une simple maison des champs. Aussi ne donna-t-il pas moins que le nom « d'hostel des Tuileries » au petit château dont ces terres furent les dépendances, et pour lequel il s'était réservé une issue dans l'enclos des Quinze-Vingts, qu'il en avait si généreusement détaché.

Son petit fief avait pour limites : au nord, cet enclos des Quinze-Vingts; au sud, la rivière, dont il n'était séparé que par le chemin qui menait à Saint-Cloud; au couchant, les dernières tuileries, qui disparaîtront avant même que Catherine de Médicis n'ait commencé ses construc-

1. *Topographie du vieux Paris*, t. I, p. 289.

tions ; et, au levant, la petite Bretagne, dont il fut brusquement séparé, lui aussi, par la nouvelle enceinte qui le laissa dans les faubourgs, tandis que la petite Bretagne passait dans la ville.

« L'hostel des Tuileries », comme nous avons vu qu'il nommait sa maison, avait dû laisser son lambeau dans la brèche que firent en s'allongeant muraille, tourelles et fossés; mais par la suite on l'en dédommagea. Ce qu'il avait perdu au levant nous semble lui avoir été rendu au couchant, lorsque après avoir été la propriété de Louis Poncher, qui l'avait acquis des héritiers de Pierre des Essarts, il passa aux mains de Simon de Neuville, qui possédait trop de terres de ce côté jusqu'à la Ville-l'Évêque pour n'avoir pas tâché de les joindre, ne fût-ce que par un coin, aux dépendances de son acquisition nouvelle.

Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'au commencement du règne de François Ier, lorsque Nicolas de Neufville, fils de Simon, conseiller du roi et secrétaire de ses finances, eut succédé à son père dans cette propriété, elle était assez considérable pour qu'une princesse, une régente, pût vouloir s'en accommoder, et qu'on donnât, afin qu'elle s'en passât l'envie, une terre de grande valeur en échange.

## XX.

L'affaire se fit en février 1518. François Ier, nouvellement revenu à Paris de son expédition d'Italie, n'était rentré au palais des Tournelles que pour le prendre en dégoût. Le séjour en était devenu insalubre au dernier point. Les marais, qui ont laissé leur nom au quartier dont il occupait une partie, comme on sait, à l'endroit où se trouve aujourd'hui la place Royale, n'avaient pas tous été mis en culture aussi bien que vers Sainte-Catherine; il s'en exhalait des vapeurs qui, jointes à celles de l'égout découvert qui traversait tout cet espace depuis la Bastille jusqu'au ponceau de la rue Saint-Denis, jetaient aux alentours une sorte de *malaria* mortelle.

Il eût été surtout dangereux d'y laisser exposée la jeune reine, qui était alors enceinte. On la fit partir pour Amboise, où elle mit au monde, bientôt après, le dauphin François; puis pour Saint-Germain, où l'année suivante elle accoucha d'un second fils, que la mort de son frère fit dauphin à son tour et qui fut le roi Henri II.

La reine ne revint plus aux Tournelles. La mère du roi, Louise de Savoie, n'y était pas restée davantage. Après de longues recherches à

travers Paris et ses environs pour trouver un logis qui pût lui convenir et où elle fût à l'aise, en bon air comme aux champs, sans cesser d'être à portée des affaires dont on sait qu'elle s'occupait beaucoup, elle s'arrêta à la maison de Nicolas de Neufville, à « l'hostel des Tuileries », et n'en bougea plus guère pendant plusieurs années.

Pour qu'on ne s'étonne pas qu'il fût alors un séjour salubre, quoique bâti en des parages dont nous avons dit les infections, il faut savoir que le développement pris par la ville de ce côté avait contribué à tout y assainir. L'écorcherie avait disparu par exemple au-dessous du Louvre, et la butte de Saint-Roch elle-même, fortement entamée par les fossés, n'était plus d'un voisinage aussi pernicieux.

Plus tard, Charles IX s'en plaindra encore lorsqu'il faudra venir habiter les Tuileries; mais c'est qu'alors les nouvelles constructions en auront singulièrement rapproché le palais et que, par certains vents, il se trouvera sous l'émanation directe, immédiate, du monticule infect. L'hôtel de Nicolas de Neufville n'en avait pas autant à craindre. Il était de l'autre côté, sur le bord de l'eau, profitant de ce que la Seine, où il baignait presque ses ombrages, apportait par là d'air et de fraîcheur.

Louise de Savoie, qui n'y avait que fort peu de pas à faire pour être au Louvre et, qui mieux est, à l'hôtel du Petit-Bourbon, dont le propriétaire, qui n'était autre alors que le fameux connétable, lui tenait fort au cœur, comme l'on sait, se plut si bien chez Nicolas de Neufville, qu'elle voulut que cette maison fût à elle, et elle n'eut pas de cesse que le roi son fils ne s'en fût accommodé, pour elle, avec le financier. On a la lettre que le roi fit écrire pour poser les bases de cet arrangement qui se termina, comme nous l'avons dit, par un échange. Neufville donna sa maison et reçut à la place la terre de Chanteloup près de Montlhéry. Il faut voir avec quelle naïveté, quelle simplesse, le roi, qui se fait dans cette lettre on ne peut plus bonhomme et pas du tout chevalier, raconte ses ennuis de prince sans logis pour lui et les siens, et les recherches qu'il a faites ou fait faire afin de trouver un gîte tout autre que ces Tournelles malsaines et maudites, où sa mère a failli tomber gravement malade.

« Comme depuis deux mois en ça, dit-il, estant de séjour en nostre bonne ville et cité de Paris, ayans avec nostre très chère et très amée compagne, la Royne, et nostre très chère dame et mère, faict continuellement résidence en nostre maison des Tournelles, assise près la Bastide-Sainct-Antoine, en laquelle nostre dicte Dame mère s'est par aulcuns jours trouvée indisposée de sa santé corporelle, tant à l'occasion de la situation du lieu qui est humide, paludeux et en basce assiète, voisin et

près des immondices et esgout de l'un des quartiers de nostre dicte ville, que autrement; à ces causes, nous ayans, par aucuns de nos principaux officiers et serviteurs, fait voir et visiter plusieurs lieux et places, maisons et édifices à l'entour de la dicte ville, et nous-mesme en personne ayant veu et visité certaines maisons et édifices, cours et jardins clos à murs, appartenant à nostre ami et feal conseiller, secretaire de nos finances et audiencier de France, Nicolas de Neuville, chevalier, scituez et assis ez faubourgs de la porte Sainct-Honoré, pres et joignant les fossez de cette dicte nostre bonne ville et cité de Paris et de la rivière de Seine, sur le chemin allant de la dicte porte à nos bois de Boulogne et de Sainct-Cloud, lesquels nous avons trouvés de nostre part, et aussi par le rapport que fait nous a esté par gens experts et en ce connoissans, estre en bel air et en belle situation; principalement pour ce que nostre dicte Dame et mère, puis aucuns jours s'est continuellement tenue ez dites maisons et tient encore à present, et très-bien trouvée en disposition et santé de sa personne, au moyen de quoy elle a desir et affection de soy y tenir souvent, parce que l'air et situation du lieu sont propres et convenables pour la santé de sa personne, et nous, semblablement, pour y prendre nostre plaisir et recréation, et pour nos autres commoditez et aisances; et pour ce avons fait entendre à nostre dict conseiller Nicolas de Neuville que nostre plaisir et vouloir estoit qu'il nous baillast et delaissast pour nous et nos successeurs à toujours perpetuellement les dictes maisons, edifices, cours et jardins à luy appartenans, dont dessus est fait mention, en luy baillant et faisant bailler de par nous, par mutation et eschange, bonne recompense à luy commode et utile, en assiette de terre ou revenu sur nostre domaine, de la valeur des dictes maisons, édifices et lieux declarés, ce que le dict Neufville nous a franchement et volontairement accordé... »

Jusqu'en 1525, la mère de François Ier semble avoir assez assidûment fait séjour à l'hôtel des Tuileries; mais les malheurs survinrent. La captivité du roi fait prisonnier à Pavie la tira de son repos pour la jeter plus résolûment que jamais dans les affaires du royaume. Elle en devint la régente. Adieu alors aux ombrages du gracieux et frais hôtel. Il fallut revenir aux Tournelles, au risque d'y reprendre la fièvre. Elle ne marchanda pas avec son devoir. Le 25 novembre 1525, elle avait quitté l'hôtel des Tuileries et sans espoir d'y revenir, car ayant à faire un don au principal écuyer de son petit-fils le dauphin, Pierre Tiercelin, « en faveur et contemplation de son mariage » avec Julie du Trot, elle le gratifia de ce petit séjour pour sa femme et lui, leur vie durant, avec retour au domaine royal quand ils seraient morts. Le domaine le reprit en effet,

mais pour en donner de nouveau l'usufruit. Après Tiercelin, l'hôtel des Tuileries passa, en 1549, à un autre écuyer, Calvoisin Vivier; puis, dix ans après, à un autre encore, Scipion Provène.

En 1564, il revint au domaine, et cette fois pour n'en plus être détaché. La reine Catherine de Médicis le garda pour elle. Un deuil inconsolable, la mort de son mari, la chassait des Tournelles, devant lesquelles il avait été tué dans la lice de la rue Saint-Antoine. Elle aussi, elle avait besoin d'un refuge : elle prit le petit hôtel de Louise de Savoie et en fit le magnifique palais dont nous allons raconter la construction.

ÉDOUARD FOURNIER.

(*La suite prochainement.*)



# VUE GÉNÉRALE DE L'ART CHINOIS



L'ART chinois est aux antipodes du grand art superbe et majestueux mais sans intimité, dans lequel s'incarne le génie français au XVIIe siècle. Louis XIV, confondant Téniers et les *magots* dans une commune réprobation, affirma, par une intuition juste, leur affinité, leur commune tendance réaliste. Moins exclusifs que le créateur de Versailles, nous saurons admirer notre bel art classique sans repousser tout ce qui n'est pas lui et sans renier la tradition française. Car ni le style aimable de notre XVIIIe siècle, ni l'œuvre de Bernard Palissy, ni l'art des siècles qui précédèrent la Renaissance, n'ont d'incompatibilité avec le goût chinois.

Deux styles ou deux ordres de beautés inconciliables sont évidemment l'un et l'autre incomplets. Voulons-nous bien voir et bien comprendre un art inférieur, montons jusqu'au sommet le plus élevé. Les

vérités lumineuses de l'art grec éclaireront pour nous l'art chinois; à l'Acropole d'Athènes, nous nous expliquerons le Palais d'été.

Depuis que les productions esthétiques du Céleste-Empire se sont fait jour en Occident, les Européens se disputent la possession de ses splendides broderies, de ses porcelaines aux couleurs inimitables, de ses bronzes si antiques et de ses laques merveilleux. Si la fureur d'acquérir ces surprenants chefs-d'œuvre industriels n'eût été qu'une mode et qu'un engouement, un nouveau caprice de la mode eût promptement fait oublier le premier, tandis que la passion des chinoiseries se perpétue. Il y a donc là un point de théorie à éclaircir; le moment est venu de le faire : premièrement, parce que la décadence artistique de la Chine ne paraît pas douteuse; secondement, parce que nous sommes renseignés sur l'art chinois autant que nous pouvons espérer de l'être jamais. L'expédition anglo-française, si elle a beaucoup détruit, a du moins popularisé quelques notions réelles sur l'empire du Milieu; elle a été aussi le point de départ de rapports réguliers entre Chinois et Européens; et cette révolution, qui peut modifier dans l'avenir la physionomie et les mœurs des premiers, rendra plus difficile, peut-être, de comprendre l'art de la civilisation purement chinoise. Que la Chine se relève ou non, son passé forme un ensemble complet en soi. Nous croyons utile de donner une vue générale de son art, afin d'en dégager les principes vrais qui lui ont déjà assuré et doivent lui maintenir une influence légitime sur les ndustries d'art et sur le goût européens.

Lorsque nous observons une société d'aspect fortement contrasté avec la nôtre, méfions-nous de nos préjugés; ne nous en tenons pas à une première impression d'étrangeté, et n'attribuons pas à cette impression, qui serait probablement réciproque, un caractère absolu. N'expliquons pas par les bizarreries du goût, par l'originalité ou par le génie de la race, ce qui peut avoir une tout autre raison d'être.

Un exemple va montrer le danger, que nous signalons ici, des interprétations esthétiques superficielles. Si, à première vue, l'énorme natte de cheveux noirs qui, de la nuque aux pieds, descend le long du dos des Chinois, nous paraît une invention digne de leur excentrique génie et un ornement bien adapté à leur grotesque personne, l'histoire nous apprend que cette mode, loin d'avoir une origine nationale, fut imposée, sous peine de mort, par les vainqueurs mantchoux. Jusqu'alors les Chinois, fiers de leur longue et abondante chevelure, la conservaient tout entière et la dressaient avec art. Un grand nombre d'entre eux aimèrent mieux perdre la vie que sacrifier leur chevelure. Le génie de la race et la bizarrerie du goût n'ont donc rien à faire là. On verra s'ils donnent

une explication plus satisfaisante du style des jardins ou de la céramique, que du style de la coiffure.

Dans la critique des arts du Céleste-Empire on doit surtout tenir compte de l'observation suivante d'un missionnaire jésuite qui, au siècle dernier, vécut longtemps dans cet empire alors plus prospère que de nos jours. « Il ne faut pas, écrit-il, juger de la Chine par ce qu'en racontent ceux qui ne l'ont vue que sur les bords de la rivière de Canton et moins encore par ce qu'ils y achètent. » L'observation est plus importante et plus applicable que jamais, car les Chinois fabriquent spécialement pour le commerce européen des articles de pacotille indignes d'eux et de nous. Quand nous parlons d'art, nous ne parlons pas des marchandises de la foire ; et, d'une manière générale, nous ne nous occupons pas des ouvrages contemporains.

Pour vérifier nos dires et compléter nos indications par des études personnelles, le lecteur devra parcourir les collections célèbres, visiter les expositions spéciales du genre de celles qu'entreprenait l'Union des arts industriels, ou bien encore consulter les magnifiques ouvrages chinois illustrés de la Bibliothèque nationale.

## I

### CARACTÈRE ESTHÉTIQUE DES FÊTES ET DES CÉRÉMONIES EN CHINE

Afin d'observer la civilisation chinoise sous un aspect facile à saisir et de recueillir d'abord une impression d'ensemble sur son art, regardons un moment ses fêtes et ses grandes cérémonies publiques. Partout le culte fait appel aux arts, dans la mesure où le permettent les dogmes religieux d'une part, et, de l'autre, le développement technique de chacun des arts spéciaux; le caractère du peuple, le climat du pays, toute la vie nationale s'exprime donc dans la fête.

Les plus grandes solennités religieuses et civiles de la Chine sont, dans l'ordre du calendrier : la fête du Printemps (4 février), le 1er de l'An (12 février), la fête des Lanternes (26 février), la fête des Morts (4 avril), la cérémonie du Labourage (avril), la fête des Moissons (6 septembre), le Sacrifice à l'Esprit des vers à soie par l'impératrice (octobre), et l'Anniversaire de la naissance de Confucius (17 décembre). On voit, par le seul énoncé, que les fêtes en l'honneur de l'agriculture dominent, ce qui indique un état de société encore assez primitif.

Le jour de l'An ressemble au nôtre. La fête des Morts est une visite aux tombeaux, où l'on va arracher les broussailles, brûler des parfums, déposer certains mets déterminés que le mort est censé boire et manger, et, en général, renouveler les témoignages de douleur et de respect en usage aux obsèques. La visite aux tombeaux n'est qu'un des épisodes du culte des ancêtres qui constitue presque toute la religion des Chinois, et qui n'a d'autre sacerdoce que les chefs de famille et d'autre temple que la *salle des ancêtres* de chaque maison.

Les cérémonies du culte de Confucius se composent des mêmes actes,



KONG-FOU-TSEU.

des mêmes devoirs et des mêmes honneurs que l'on rend à la mémoire de son propre père. Et comme il eût été impossible de rassembler annuellement en une seule localité la nation entière, chaque ville a élevé un tombeau de Confucius, c'est-à-dire une sorte de temple qui reproduit le tombeau et devient ainsi un centre religieux. Cette représentation du tombeau réel de Confucius est le plus haut degré de fiction qui soit dans le culte chinois. La fête du philosophe n'a d'ailleurs rien d'idolâtrique, ni de mythologique. C'est un hommage qu'il reçoit à perpétuité de la part des officiers du gouvernement, comme le maître et l'instituteur de la nation. Confucius n'est ni un demi-dieu ni un personnage légendaire. Il est vénéré au-dessus de tous les autres hommes utiles, pour avoir

formulé le code de la morale toute pratique qui régnait déjà avant lui, et que, depuis, les lettrés, ses disciples, ont toujours conservée et interprétée jusqu'à nos jours.

La fête du Printemps se célèbre le même jour dans toutes les provinces de l'empire. Le premier magistrat sort le matin de son palais, couronné de fleurs, porté sur sa chaise, au son des instruments de musique et précédé d'une troupe nombreuse. Dans son cortége, on voit, sur des brancards ornés de riches tapis, des poupées ou simulacres de divers personnages; toutes les rues sont tapissées et garnies de lanternes, et, d'espace en espace, coupées par des arcs de triomphe. Le plus important des mannequins que l'on promène ainsi, et qui sont confectionnés par ordre du magistrat cantonal, aux frais de la commune, est un grand buffle, en terre cuite ou en baguettes flexibles, dont les cornes sont dorées. Il est de telles dimensions et d'un tel poids, que quarante hommes ont quelquefois peine à le porter; un enfant le suit, un pied chaussé et l'autre nu; il joue le rôle de l'*Esprit du travail et de la diligence* et frappe continuellement avec une verge le mannequin du buffle. Tous les laboureurs armés de leurs instruments aratoires le suivent. Des masques, des comédiens ferment la marche et donnent au peuple des spectacles ambulants diversement grotesques.

Le gouverneur s'est avancé vers la porte orientale de la ville comme pour aller à la rencontre d'un personnage. Le printemps est supposé entrer par cette porte. Le but de la procession atteint, le gouverneur revient à son palais dans le même ordre. On brise alors le buffle dépouillé de tous ses ornements, et de l'intérieur de son corps on tire un nombre prodigieux de petits buffles d'argile que l'on distribue au peuple; les morceaux du grand buffle sont aussi recueillis et partagés, et le gouverneur termine la cérémonie par un discours à la louange de l'agriculture.

La fête des Lanternes, dont l'origine et la signification se perdent dans la nuit des temps, est une curiosité esthétique plus remarquable, C'est une fête générale dans tout l'empire et, selon l'abbé Grosier, c'est celle pour laquelle on fait le plus de dépenses. Elle dure trois ou quatre nuits. Le pays entier n'est pour ainsi dire qu'illumination. Les villes, les villages, les bords des chemins et des rivières, les plages même, sont couverts de lanternes d'une infinie variété. Les maisons des plus pauvres habitants fournissent leur contingent de lumière; on suspend des lanternes aux mâts et aux agrès des barques. Quelques-unes de ces lanternes sont de véritables salles diaphanes où des acteurs vivants jouent ce que nous appelons des *ombres chinoises*. On y produit aussi les effets de la *lanterne magique*. Les lanternes des mandarins et des dignitaires coûtent

jusqu'à plusieurs milliers de francs. Il en est d'ordinaires, quant aux dimensions, dont le mérite artistique se fait admirer; leurs panneaux de soie fine sont couverts de fleurs et d'animaux peints en transparents des couleurs les plus vives; d'autres affectent les formes les plus imprévues et défient toute description. La pyrotechnie se joint à cet épanouissement de lumières nocturnes. Tout habitant prépare sa pièce d'artifice, et l'on conte merveille des fleurs de feu qu'ils joignent aux effets ordinaires de nos feux d'artifice.

La fameuse cérémonie du Labourage, présidée et accomplie par l'empereur, est le résumé et l'expression suprême du culte national.

L'empereur, après avoir jeûné trois jours, sacrifie au *Ciel et à la Terre*, priant cette divinité (elle n'a qu'un nom collectif, *Chang-ti*) d'accorder à son peuple une heureuse année. L'empereur conduit la charrue, suivi des princes du sang et des ministres qui ensemencent les sillons derrière lui. D'après les règlements établis par la cour des rites, l'empereur doit tracer trois sillons; les princes, cinq, et les ministres, neuf. La couleur de la charrue impériale, celle du coffre à semence, celle du bœuf de labour, ainsi que la couleur des objets et des costumes qui servent aux princes du sang, est également déterminée. Le maire de Péking présente le fouet et l'aiguillon à l'empereur, et de vieux et honorables laboureurs, convoqués pour la cérémonie, assistent le souverain et achèvent sa tâche, non sans exécuter préalablement un nombre de génuflexions et de prosternements commandés par le maître des cérémonies. Un hymne chanté en l'honneur du premier cultivateur accentue l'idée de la fête. Plus tard, lorsque le moment est venu de moissonner le champ solennellement labouré et ensemencé, la nouvelle est annoncée publiquement; quant au produit, il est déposé dans le *grenier de l'Esprit divin*, où le grain est recueilli dans des ustensiles exclusivement affectés à cet usage.

Est-il besoin de montrer que le caractère utilitaire et astrolâtrique de la plus grande des fêtes chinoises ne laisse aucun rôle important aux arts plastiques? L'architecture même n'y figure que pour des greniers; une fête agricole, un labour se passe nécessairement en plein air, sous la voûte du ciel, en présence de la Divinité.

Une fête analogue à celle du Labourage a lieu en automne, sous la présidence de l'impératrice, qui, après un jeûne et des purifications, sacrifie à *l'Esprit des vers à soie* et cueille de ses mains, dans un jardin réservé, des feuilles de mûrier. A la même époque les enfants, dans tout l'empire, lancent dans les airs des cerfs-volants aussi étranges et aussi compliqués que les lanternes.

La fête des Moissons est pour les paysans l'occasion de voir des repré-

sentations dramatiques qui se donnent sur des théâtres en plein air, disposés temporairement autour des temples dans les villes et dans les villages.

Voilà à quelles cérémonies se borne le culte national en Chine. On conçoit qu'il n'ait point suffi à un grand nombre d'âmes, et que d'autres



SI-WANG-MOU, DÉESSE DU PÊCHER FAN-TAO

Emblème de longévité.

religions se soient établies. L'empereur lui-même est bouddhiste, mais seulement comme homme privé; publiquement, il ne préside qu'au culte du Chang-ti. Outre le bouddhisme, il y a en Chine des sectateurs de la raison, des musulmans et quelques chrétiens; toutes les religions sont tolérées; seulement elles sont demeurées à l'état de croyances individuelles; elles n'ont pas produit un art collectif, et ne peuvent entrer en ligne de compte dans nos appréciations.

Ce qui frappe, dans l'ensemble des fêtes à la fois civiles et religieuses que nous venons d'observer, c'est la fusion, la confusion entre le pouvoir spirituel et le temporel, les magistrats faisant office de clergé; ou plutôt c'est l'absence de sacerdoce et de fonction sacerdotale; c'est l'impossibilité de distinguer entre le profane et le sacré, entre la cérémonie officielle et l'amusement populaire.

Si nous voulions à toute force établir quelques rapprochements avec nos solennités occidentales, nous rappellerions les réjouissances traditionnelles du carnaval, le bœuf gras, les mascarades légendaires de la Saint-Nicolas et de l'Épiphanie, le gâteau des Rois et l'arbre de Noël, derniers vestiges antiques conservés pour le divertissement et l'éducation des petits enfants.

Enfantines et joyeuses dans la forme, d'une pauvreté absolue d'imagination et d'un caractère poétique nul, les fêtes du Céleste-Empire sont remarquables cependant par leur signification morale, par la consécration de l'utile et par l'hommage rendu à des vérités éternelles. Le culte de l'agriculture, de l'industrie, des travaux de la paix, le culte des ancêtres, la vénération des grands hommes qui furent les bienfaiteurs et les instituteurs de la nation : telle est l'âme de ces manifestations dont l'aspect extérieur déroute nos habitudes d'esprit en nous montrant des amusements officiels franchement gais, des jeux transformés en rites, et, en guise de symbolisme religieux, un travail positif donnant des produits réels : un vrai labour, de vraies semailles et une vraie récolte.

Par ce qui précède nous savons déjà que les Chinois ne possèdent point d'art monumental religieux. On va voir que le développement de ce grand art était incompatible avec l'idée fondamentale sur laquelle repose, depuis la plus haute antiquité, la société chinoise, et comment cette idée a maintenu dans leur commune enveloppe primitive l'industrie et l'art.

## II.

### IDÉE FONDAMENTALE DE LA SOCIÉTÉ CHINOISE. — SON EXPRESSION DANS LES ARTS PLASTIQUES.

« Le fétichisme, systématisé par l'adoration du ciel, dit M. P. Laffitte, est la base mentale de la civilisation chinoise [1]. » Il faut bien comprendre que les Chinois adorent le ciel et la terre qu'ils voient, et non pas un hôte divin de la terre et du ciel ; car, pour désigner la religion chrétienne, ils l'appellent la religion du *Seigneur du ciel.* Nous avons quelque peine à concevoir qu'un peuple entier, pendant une si longue durée de siècles, continue de se figurer des astres comme des êtres animés, sympathiques, doués d'une volonté analogue à la nôtre ; il en est ainsi cependant. « Le peuple de l'empire chinois, écrit M. Pauthier [2], a la

1. P. Laffitte, *Considérations sur l'ensemble de la civilisation chinoise.*
2. *Univers pittoresque,* Chine.

faiblesse de croire que le ciel qu'il voit sur sa tête n'est pas insensible aux actes qui se passent sur la terre et qu'il manifeste sa colère ou ses menaces contre les mauvaises actions des hommes et surtout contre les mauvais gouvernements par des signes célestes, des météores, des perturbations menaçantes comme le sont à ses yeux les éclipses de soleil et de lune. »

La confusion entre l'activité et la vie que dénote l'astrolâtrie se retrouve dans l'opinion des Chinois sur la mort, et, par conséquent, dans



PHÉNIX DE BON AUGURE.

leur culte des ancêtres; pour eux, le cadavre vit encore à sa manière; ils ne craignent point de mourir, mais ils ont horreur de la mutilation des corps. La préoccupation de tous, même des individus les plus pauvres, est de se procurer une tombe et un beau cercueil. Enfin il ne suffit pas, pour rendre hommage à ses parents défunts, de prendre soin d'eux et de leur tombe; toute famille possède une salle des ancêtres, où l'on se réunit pour faire part à ceux-ci des événements domestiques, naissances, mariages et décès, qui sont censés les intéresser toujours.

Dans l'illusion sympathique qui l'attache à la terre natale, séjour de ses pères, le Chinois comprend le règne végétal. Il aime d'un amour passionné la fleur; elle aussi est un être vivant et agissant, doué de propriétés morales qui se communiquent. Son contact, son voisinage, son

image même exerce une influence propice, et sa vertu bienfaisante apporte aux hommes la sagesse ou le bonheur. La vue d'une fleur qui s'épanouit cause aux Chinois les délices de l'extase; et l'on sait que de graves mandarins s'invitent réciproquement à venir regarder fleurir leurs pivoines. Faut-il s'étonner que sous l'habile main de peintres, de céramistes et de brodeurs qui partagent ces sentiments, les fleurs renaissent animées, personnifiées, libres, fantasques et rayonnantes de splendeur?

Un tel état d'esprit explique non-seulement le caractère esthétique des fêtes, dépourvues d'idée théologique comme de sacerdoce, mais encore le caractère des lettres et des arts, la contradiction apparente entre l'excellence sur certains points et la nullité irrémédiable sur d'autres; il explique en un mot les grandes lacunes de la civilisation chinoise :

« Ni la science proprement dite, ni l'art élevé n'ont pu s'y développer.

« L'art éminent, élevé, repose sur l'idéalisation. Or toute idéalisation suppose l'abstraction d'après laquelle on élimine certaines circonstances et l'on peut exagérer ou amoindrir les propriétés considérées isolément des êtres... C'est par l'abstraction, mais l'abstraction réelle, qu'on peut concevoir des types vraiment idéaux et néanmoins possibles.

« En Chine, les œuvres littéraires sont frappantes par un grand caractère de réalité. On y trouve des romans de mœurs, des pièces de théâtre recommandables par une peinture naïve et vraie de la vie réelle. Mais les grandes œuvres idéales à la façon d'Homère et de Dante leur ont toujours manqué [1]. »

La poésie n'ayant pas livré aux arts du dessin des types divins abstraits qui personnifient des idées, les Chinois ont consacré leur génie observateur et leurs aptitudes artistiques à la reproduction la plus fidèle des êtres considérés isolément, indépendants les uns des autres, jamais subordonnés, jamais reliés entre eux par des rapports qui obligent à étudier leurs proportions et leur importance inégale. Le Chinois ne sait pas ou ne veut pas sacrifier, effacer un personnage pour mettre les autres en évidence. Copier ce qu'il a devant lui, sans plan d'ensemble, et entreprendre de tout copier, voilà la tâche de l'artiste chinois. Il fait de l'art concret, du réalisme absolu, et, dans sa naïveté logique, il ne recule pas devant l'absurde. Le mot *composition* ne saurait s'appliquer à ses ouvrages d'art si pittoresques. Analysez les fraîches et gracieuses décorations végé-

1. P. Laffitte, *Considérations sur l'ensemble de la civilisation chinoise.*

tales de ses porcelaines, elles ont pour unité la fleur, la branche, l'arbuste, l'arbre; vous n'y rencontrez pas cette unité artificielle, le bouquet.

Tous les peuples civilisés ont passé par le fétichisme, et leur art primitif en porte encore la trace. Le trait propre des Chinois est d'y avoir persisté et d'avoir constitué une société immense par le chiffre de sa population, par l'espace qu'elle occupe, par sa stabilité unique dans l'histoire, tout en gardant le caractère d'une société purement domestique; car, s'il n'y a pas de prêtres dans ce pays où les lettrés exercent un office moralisateur qui ressemble à la pédagogie, il n'y a pour ainsi dire pas de pouvoir politique. L'empereur y est réellement considéré comme le père et la mère de ses sujets. Son titre de Fils du ciel, pris au sens littéral, n'est que l'expression d'une croyance, et ne doit pas être assimilé aux titres orgueilleux dont la flatterie décore et salue les despotes. Ses sujets se nomment eux-mêmes les *Cent-familles*, se rappelant ainsi sans cesse les liens du sang auxquels ils veulent rattacher leur unité.

Les Chinois croient au progrès dans le passé, mais non dans l'avenir; en ce sens, qu'au lieu de rêver un âge d'or à l'origine de l'humanité ils se représentent les premiers hommes comme des sauvages non dégagés encore de l'animalité. Cependant leur idéal, si l'on peut ainsi parler, est en arrière; ils vénèrent les fondateurs de leur civilisation, ces premiers empereurs revêtus de peaux de bêtes et habitant d'humbles maisons de terre dont les toits verdissaient et fleurissaient sous l'action du soleil et de la pluie. Toujours l'image de cette sainte rusticité primitive s'oppose victorieusement dans la pensée du Chinois aux idées de luxe et d'art, qui sont à ses yeux le mal et la décadence.

Pour n'avoir pas imaginé des dieux, pour avoir vu le passé terre à terre, et pour ne s'être pas égarés dans les fictions mythologiques, les Chinois se sont comme pétrifiés dans une fiction réelle qu'ils ne peuvent rompre. La famille est une réalité assurément; mais les lois de la famille ne se peuvent appliquer exclusivement à une société de 400 millions d'hommes sans y produire un arrêt de développement.

L'art chinois exprime cette anomalie : gai, familier, original d'apparence, il a toujours été le plus réglementé, le plus assujetti aux rites, aux convenances et au convenu.

C'est de Péking, des bureaux d'un ministère, que sont expédiés aux fabriques les modèles de décorations des laques et des porcelaines; c'est à Péking que l'on dépose, pour y être officiellement inspectées, les tuiles vernissées de formes et de couleurs significatives, fixées par la loi en conformité avec la destination de chaque genre d'édifice. L'artiste n'est point libre de disposer à son gré des couleurs, des formes ou des symboles.

Plus on analyse les œuvres de l'art chinois pour s'expliquer leur aspect d'étrangeté, plus on reconnaît la contradiction entre le caractère domestique évident et une complexité, une perfection de moyens techniques qui dépasse le but artistique et manifeste une société industrielle, durable, prospère, complète en soi, en pleine possession d'elle-même et sans aspiration à une vie supérieure.

Étrange, en effet, cet art où la disproportion s'unit à la grâce, où le grand paraît petit, où le petit joue l'énorme, où la vie jetée partout n'est



DRAGON A QUATRE GRIFFES.

concentrée nulle part, où la certitude magistrale s'affirme sans aucune préoccupation du beau! Inimitable aussi pour le copiste européen, qui tantôt a suivi servilement ses modèles sans en traduire l'effet pittoresque, et tantôt, voulant rectifier des défauts choquants, a tué du même coup le réel avec l'impossible.

Nous allons suivre ces observations dans leur application plus spéciale à chacune des branches des arts du dessin, sans nous occuper d'une évolution historique qui n'existe pas. L'histoire des arts en Chine nous montrerait une période de formation pendant laquelle s'opèrent les découvertes industrielles nécessaires à la constitution de chacun d'eux; puis la période d'état, pendant laquelle les œuvres d'art ne se modifient

pas sensiblement d'un siècle à l'autre ou d'une province à l'autre. Comparés au rapide mouvement d'évolution de l'histoire européenne, les changements de goût et de style en Chine n'apparaissent à travers les âges que comme de légères oscillations.

## III.

### ARCHITECTURE.

Architecte et réaliste sont deux mots qui refusent de s'associer. Jamais l'observation immédiate des êtres ne fera un architecte; jamais un monument véritable ne sera créé que par l'idée abstraite de Patrie ou d'Église. Les Chinois ont été des constructeurs, des ingénieurs excellents, ils ne sont pas architectes. Cela n'empêche pas leurs chefs-d'œuvre de produire les impressions esthétiques les plus vives sur les Européens; mais le Chinois se préoccupe si peu de l'effet général d'un édifice ou d'une série d'édifices embrassés d'un seul coup d'œil, à distance, qu'il n'hésite pas à les masquer derrière de hautes murailles, alors même qu'il n'obéit pas à une idée de claustration. Le premier aspect extérieur de Péking ne laisse point soupçonner au voyageur ce qu'il y rencontrera de curiosités architecturales enfouies.

Pas plus que le constructeur, le dessinateur ne songe à donner l'impression d'un effet monumental. Il ne voit que le détail. Nous possédons un nombre considérable de dessins d'architecture dus à des artistes Chinois; ils retracent les constructions en esquisses linéaires poussées jusqu'à la minutie, ce qui nous en rend l'étude technique facile; à condition toutefois de bien comprendre la signification de ces lignes multiples, car il n'y a jamais une ombre portée. Point de choix, point de préférence dans l'aspect reproduit; point de plans et de coupes. Sur ce qui tiendrait lieu de nos plans, sont dessinés des bâtiments vus en élévation; et le plus ordinairement les dessins des palais et des jardins sont des compromis entre le plan et la vue à vol d'oiseau, mis en perspective de telle sorte que l'on découvre le plus d'objets possible sans qu'on puisse jamais apprécier géométriquement les distances et les rapports exacts de grandeur. Copier la ligne et la couleur des objets et négliger le principal, la lumière et les ombres ou le modelé, c'est rendre méconnaissables les objets qui ne se peuvent exprimer en teintes plates. L'habileté avec laquelle les Chinois appliquent cette méthode insuffisante et erronée va jusqu'au tour de force.

Dans leurs constructions religieuses, les Chinois ont la prétention de reproduire la forme et la structure des astres. Le ciel étant rond, le temple ou autel du ciel est rond; la terre étant supposée carrée, l'autel de la terre est carré. On y compte trois cent soixante balustres qui figurent autant de degrés de la sphère. Sur les portes sont plantés des clous dorés par rangs de neuf; les différentes couleurs employées reproduisent



LAQUE NOIR

A dessins d'or en relief.

aussi les couleurs soi-disant réelles de telle ou telle partie du ciel ou de la terre.

Les annales rapportent que l'empereur conquérant, Chi-Hoang-Ti, le cruel persécuteur des lettrés, se fit construire des palais entourés de jardins, dont l'ensemble était l'image de la voie lactée; la distribution et l'alternance des massifs et des constructions étant censée figurer respectivement les parties lumineuses et les parties opaques du modèle céleste. Ce renseignement ne laisse pas que d'avoir son prix ; ainsi, même cet art des jardins qui, en Chine, ne semble chercher que l'imitation

en petit des spectacles désordonnés de la terre inculte, a dû son origine non pas exclusivement à une idée naturaliste et esthétique, mais à une idée religieuse qui prétendit s'exprimer sous forme d'art réaliste.

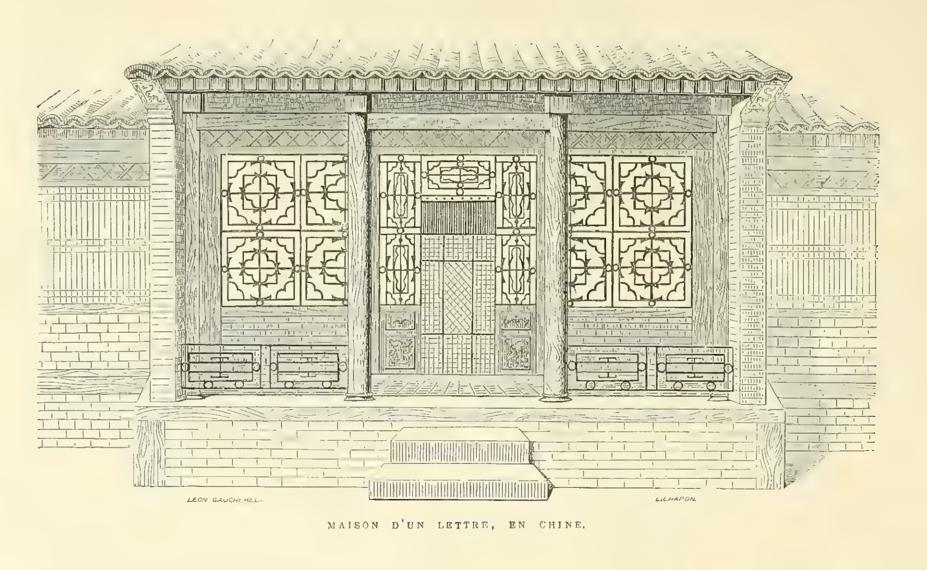
Le portrait de la voie lactée, le portrait de la terre, telles sont les données qu'adopte l'architecture officielle du ministère des travaux publics à Péking, et elle arrive à produire l'apparence du jeu et du caprice individuels. Et tandis que nous cherchons péniblement à retrouver l'antique secret perdu de l'art décoratif, le Chinois qui l'avait découvert sans le savoir, en poursuivant un autre but, ne l'a plus laissé échapper.

L'aspect des constructions chinoises élevées par ordre et selon les formes exigées par les rites immuables est à la fois plus vivant et plus fragile que l'aspect de nos monuments.

Parmi les édifices dont la réputation est parvenue jusqu'au public européen, la grande muraille, la tour de Nanking et la résidence principale de l'empereur, le Palais d'été, sont ceux qui ont été le plus décrits et figurés. Du Palais d'été, nous n'oserions parler, et nous ne le saurions faire de sang-froid. La politique et la morale ne peuvent être toujours d'accord, assure-t-on. Plus faciles à concilier, la morale et l'esthétique prononceraient ici même jugement sur une irréparable destruction.

A ce sujet, un rapprochement nous frappe : les sages et savants missionnaires jésuites qui nous ont fait connaître l'histoire de Chine pensaient servir les intérêts de la civilisation en créant et non en détruisant. Les uns érigèrent à Péking, pour le Fils du ciel, des palais à l'européenne, des pavillons et des châteaux d'eau dans le goût français; d'autres furent choisis pour peindre les événements principaux, les portraits des hommes d'État et des généraux du règne contemporain. Les jésuites croyaient la supériorité artistique de l'Occident reconnue à Péking, lorsque des Européens y étaient préférés à des nationaux comme architectes et comme peintres de la cour. Nous avons changé tout cela; mais avant de décider entre la propagande par l'incendie et la propagande par la science et par les arts, il serait bon de savoir quels souvenirs gardent de l'une et de l'autre méthode les habitants éclairés du Céleste-Empire.

La tour dite de Porcelaine, à Nanking, est une des innombrables pagodes bouddhiques répandues dans l'empire du Milieu. Ces édifices, plus élevés que ne le sont d'ordinaire les constructions chinoises, ont conservé l'aspect bariolé et mouvementé du style chinois, au point de ne pas produire l'idée plus grave et plus monumentale que comportait



LEON GAUCHEREL. L. CHAPON.

MAISON D'UN LETTRE, EN CHINE.

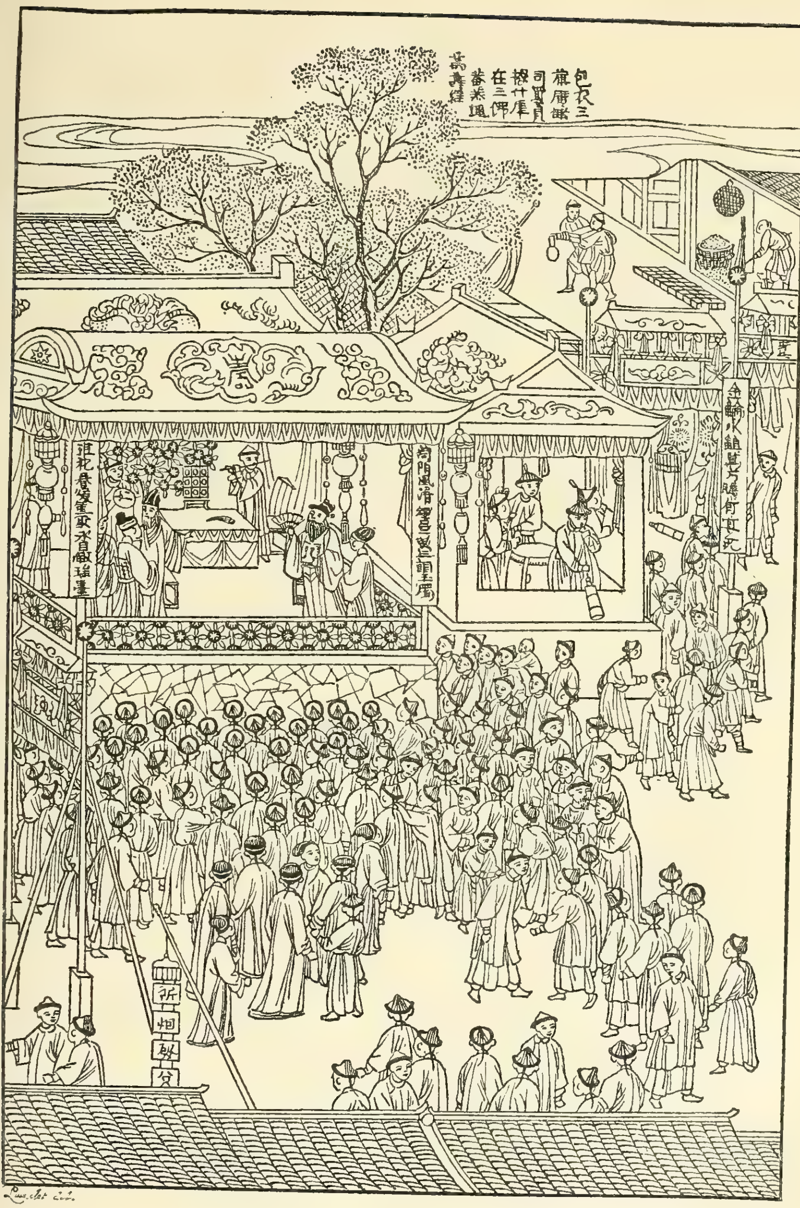
l'idée du bouddhisme. Mais cette religion ne vit en Chine qu'à l'état de superstition populaire méprisée. Les couvents de bonzes des deux sexes ont eu beau multiplier les œuvres architecturales et sculpturales, ils n'ont pas exercé d'influence sur l'art. Leurs idoles purement hiératiques se répètent avec une absolue monotonie. Ce que l'on pourrait dire des arts du dessin chez les bonzes formerait un chapitre de l'histoire générale de l'art du bouddhisme, mais n'appartient pas en propre à l'art chinois.

Un seul monument, une œuvre gigantesque, a eu en Chine le privilége du grand art, de survivre à sa destination utile et de laisser d'impérissables ruines.

La grande muraille qui, avec ses tours crénelées, semble surgir des flancs de la terre et, se développant sur un immense espace, tantôt serpente au flanc des montagnes et tantôt couronne leur crête, a causé aux voyageurs européens une profonde impression de puissance et de force. On ne s'étonne pas que cette création de l'architecture militaire soit due au véritable fondateur de l'unité chinoise, au despotique souverain Chi-Hoang-Ti (213 av. J.-C.), dont les vastes conceptions politiques, gênées par les entraves de la tradition, produisirent une rupture violente, mais temporaire, avec le passé, dans le but de constituer l'État.

Les constructions utiles, ponts, canaux, tunnels, murs et fortifications, se sont, dès les temps les plus reculés, multipliées en Chine, et les plus riches matériaux y ont toujours été préparés avec un soin qui approche de la perfection; l'albâtre, le marbre, les métaux, les bois durs ont vainement défié la patience des sculpteurs, des ciseleurs et des autres artisans; mais l'emploi de ces matériaux précieux est resté accessoire et indifférent en soi. Une rue pavée de marbre, bordée de maisons de bois, un chalet sur un soubassement d'albâtre n'ont rien que d'ordinaire. C'est que le type social étant la famille, le type architectural est resté la maison. La maison chinoise rappelle même la tente, l'abri provisoire et mobile; et comme les tentes ou pavillons des Tartares étaient remarquables par leur magnificence, leur style a pu exercer une influence sur la forme extérieure des habitations fixes. La ligne des toitures relevées, couvertes en tuiles, et appuyées sur des colonnades en bois, fait songer à la tente du nomade avec sa couverture de tissus, imparfaitement tendue sur des piques et affaissée sous les coups du vent et de la pluie.

Le problème de l'architecture est donc réduit à sa plus simple expression. Les constructions, ornées partout, n'ont pas à proprement parler de façade; à peine de distribution intérieure. Même dans les



UNE REPRÉSENTATION THÉATRALE DANS LA GRANDE RUE DE PÉKING.

palais de l'empereur, on compte généralement autant de constructions isolées que de pièces; on arrive à chacune d'elles par des perrons en plein vent, et on les appelle indifféremment des salles ou des pavillons.

Un palais, une ville, un temple, un tombeau comme celui de Confucius ou celui d'une dynastie impériale, c'est toujours une agglomération de chalets, de kiosques ou de cottages indépendants, sans communication intérieure, indéfiniment multipliés et d'une variété de formes et de dimensions invraisemblable.

« La disposition des villes chinoises est en général celle d'un camp fortifié de murailles ou de plusieurs lignes de canaux, au centre desquels serait placée la tente du général. Telle est la ville de Péking [1]. »

Cette tente du général est devenue à Péking une ville entière, la *ville interdite* avec ses habitations et ses jardins réservés à l'empereur. Au dire d'un des rares Européens qui ont été admis dans la ville interdite : « On la prendrait pour une ville de palais construite par la baguette magique d'une fée enchanteresse. On ne trouverait dans aucune ville du monde un ensemble aussi vaste, aussi merveilleux d'édifices royaux et d'un effet aussi pittoresque. »

Les théâtres, qui sembleraient devoir être très-nombreux dans un pays où la passion des représentations dramatiques est universelle, sont, au contraire, une rareté. On trouve, il est vrai, dans le nord, des édifices publics consacrés aux exercices de la musique, du chant et de la danse, et qui, pendant les jours de spectacle, sont appropriés aux besoins de la comédie. Il existe même à Péking une *rue des Théâtres* où six théâtres donnent presque tous les jours de midi jusqu'au soir des drames mêlés de chant; mais dans les provinces du midi, il n'existe pas de théâtres permanents, et le gouvernement qui encourage les divertissements dramatiques permet qu'on élève un théâtre dans la rue au moyen de souscriptions recueillies parmi les habitants.

« On construit alors, dit l'éditeur anglais du *Vieillard qui obtient un fils,* un théâtre public dans une couple d'heures. Quelques bambous pour supporter un toit de nattes, quelques planches posées sur des tréteaux et élevés de six à sept pieds au-dessus du sol; quelques pièces de coton peintes pour former trois des côtés de la place destinée à la scène, en laissant entièrement ouverte la partie qui fait face au spectateur, suffisent pour dresser et construire un théâtre chinois. »

Les riches habitants réservent aussi dans leur maison une salle où

1. Debret, article CHINE, ARCHITECTURE, de l'*Encyclopédie moderne.*

des acteurs ambulants viennent donner des représentations au public. Une cour pour parterre, et quelques aménagements chaque fois improvisés à nouveau, voilà ce qui suffit à un public qui, semblable à nos amateurs de Guignol, n'a pas besoin de confortable pour s'amuser.

En résumé, le contraste entre l'absence d'architecture monumentale et l'existence d'une architecture domestique très-intéressante ne reste inexplicable que si l'on veut considérer l'art de l'architecte comme né du besoin matériel de l'abri. L'empire du Milieu, possédant des matériaux de toute sorte, avec des climats variés, et d'une extrémité à l'autre n'ayant qu'un art de caractère identique, il faut bien se demander à quelle idée cet art répond. Or, l'idée de la maison présente en Chine un caractère solennel et religieux supérieur à la maison selon nos idées et nos mœurs. Dans le logis, nous ne cherchons que le confortable plus ou moins égoïste. Dans la maison chinoise le bien-être n'est rien, le sentiment, le respect est tout. La hiérarchie détermine quel rang chacun doit occuper auprès de la salle des ancêtres. La dignité esthétique de la maison accompagne nécessairement cette loi plus religieuse des rapports de famille. Voilà comment le talent et l'habileté manuelle, mis à la disposition de mœurs domestiques stables, appuyées sur le sentiment filial et sur l'amour de la nature, ont produit le style caractérisé et harmonieux de l'habitation chinoise.

N'oublions pas le rôle considérable du jardin. Nous avons coutume de nommer jardin anglais le jardin réaliste qui représente le paysage naturel, par opposition au jardin architectural symétrique appelé jardin français. A l'appellation de jardin anglais nous préférerions celle de jardin chinois, parce que le type en est plus complet. Le dessin, la composition y est beaucoup plus effacée que dans le jardin anglais, tel que nous le disposons, avec des gazons vallonnés d'un vert toujours également tendre, des allées serpentines dont le but mal dissimulé est d'éviter à tout prix la ligne droite, et des massifs régulièrement irréguliers, dont on n'oublie le plan qu'avec un extrême bon vouloir.

Le jardin chinois, c'est l'imprévu toujours, c'est la nature avec tous ses contrastes, ses chocs, ses harmonies spontanées, ses couleurs splendides, ses formes et surtout ses proportions qui ne se mesurent pas à la taille de l'homme. Il ne peut ni ne doit être imité tel qu'il est; mais l'ensemble de l'habitation chinoise aurait droit à l'attention réfléchie des constructeurs européens lorsqu'ils composent une demeure de famille. L'exemple d'un peuple vraiment artiste, qui a accepté dans une certaine mesure l'influence du style chinois, sans plagiat, en ne s'appropriant que ce qui est applicable à d'autres mœurs et à un autre milieu, peut nous

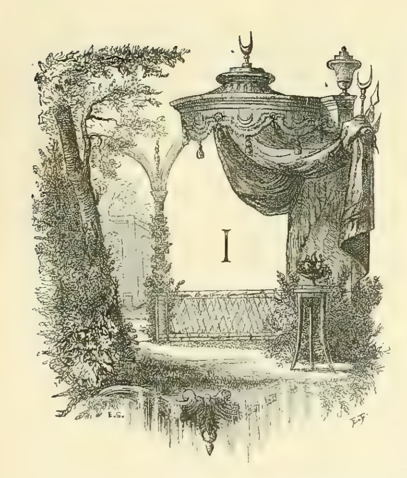
être proposé. En Hollande, la fleur règne en souveraine; avec ses eaux, ses ponts rustiques, et tous ses services accessoires, la maison hollandaise gaiement peinte, selon le goût du possesseur, et toujours marquée d'une empreinte individuelle, unit le recueillement à l'aménité. Son originalité a été visiblement fortifiée par la compréhension de l'art domestique de l'extrême Orient.

G. DE C.

*(La suite prochainement.)*



# DEUX MOBILIERS D'AUTREFOIS




L est donné à certaines anciennes descriptions d'ameublement, à certains vieux catalogues et inventaires de mobiliers, de représenter à l'esprit, dans leur simple exactitude datée, la physionomie intime et nationale de l'époque à laquelle ils ont appartenu.

L'imagination a toute carrière devant de tels documents dont la rédaction minutieuse nous montre, en quelque sorte, le passé comme dans un miroir.

Ils disent les mœurs de leur temps en décrivant les meubles, choses usuelles ou de parade qui sont chez tous les peuples l'expression du progrès des arts et de l'industrie, ou la preuve de leur décadence. Ils trahissent, pour les époques modernes, avant le régime constitutionnel, origine de toutes désharmonies, le caractère distinctif de chaque souverain, gérant responsable du mérite des différents styles.

Pour bien constater cette puissance d'expression inhérente au mobilier de chaque époque, il suffit d'observer, comme exemple de sentiment produit, quelque objet meublant provenant des deux derniers siècles, quand l'Europe suivait servilement les modes de la France.

A Louis XIV, l'encheveluré, la morgue pédante, l'attirail de l'apparat marqué de son empreinte royale; un emblème de cerf-volant.

A Louis XV, le charmant, l'égoïste *bien-aimé*, l'élégance en tout et le gracieux assouplissement de la forme dans le luxe décoratif.

A Louis XVI enfin, les indécisions, les maigreurs de style, les aspects anguleux, les âpres ciselures qui blessent même le regard.

A dater de la période thermidorienne, le goût, on le voit par le mobilier du temps, entre partout, mais surtout en France en pleine décomposition. Au prétentieux chiffonnier à tête de sphinx qui raconte si bien le Directoire succèdent les déplaisants meubles plaqués d'acajou qui représentent la Restauration : guéridons et lits à bateau sur le devant desquels s'aplatissent, en cuivre découpé, de minces Amours, des Vénus de treize ans et des papillons monstrueux.

Si l'on veut encore mieux vérifier l'impression instructive que l'imagination peut ainsi recevoir, il faut, en présence d'un mobilier actuel, se supposer vieilli tout à coup de cent ans. Alors on pourra deviner, dans les signes distincts que présente en général la moderne chose meublante, que rien mieux qu'elle ne caractérisera notre époque de discordance et de *piaffe*.

Nous donnons comme contraste de ce soi-disant luxe d'aujourd'hui et de celui de jadis deux curieux documents résumant, dans l'image qu'ils évoquent, la fleur de l'élégance et de la splendeur décoratives au XV^e^ et au XVIII^e^ siècle.

L'un des textes est l'inventaire du mobilier qu'avait à Louveciennes M^me^ Du Barry, la dernière maîtresse royale[1]; l'autre (traduit de l'italien) est la description faite par Bandello, évêque d'Agen[2], de l'ameublement à Rome, vers 1504, de la belle Impéria, la courtisane par excellence.

Dressé sous forme d'exploit par les commissaires nationaux le 2 pluviôse an II de la République, le premier document enregistre par n° d'ordre, selon leur place respective, les meubles et objets précieux décorant la principale résidence de joie de M^me^ Du Barry.

Avant de passer à la liste de ces œuvres exquises, quelques mots seulement pour donner une idée du site enchanté où l'architecte Ledoux avait, en toute liberté de dépense, élevé le temple de la déesse poudrée.

Louveciennes, nommé aussi Luciennes, fut un de ces séjours char-

1. Pièce originale appartenant à M. Charles Vatel.

2. Matteo Bandello, que Henri II en 1550 fit évêque d'Agen, était à Rome en 1504; il vivait encore en 1561.

Il a écrit neuf volumes de nouvelles fondées presque toutes sur des faits et des détails de mœurs très-exacts. Bandello, comme homme de lettres, connut Impéria qu'il qualifie, ainsi que fit dans ses lettres Jérôme Negri, de noble courtisane.

meurs où l'été, le soir, amène comme une sorte de vertige; là, pour nous servir d'une phrase de la galante Marguerite de Valois, il n'est « si petite partie en nous... où ne furette et n'arrive quelque mutine étincelle de volupté[1]. »

Louis XV avait deviné juste en choisissant Louveciennes pour y nicher ses dernières amours dans le dernier raffinement d'un luxe et d'un siècle finissant avec lui.

A ce coteau voisin de Versailles, à ce coteau pourvu de grands arbres et de charmilles toutes pleines de chants d'oiseaux, la nature semble avoir voulu donner ses plus grandes séductions, une vue immense, une indicible fraîcheur d'aspect que complète la Seine, coulant à quelques pas de là et formant de jolies îles vertes.

Ce fut à Louveciennes, auprès de la dernière grande courtisane, que vinrent se grouper et s'accumuler les œuvres les plus exquises, les plus coquettes de l'art et de l'industrie de luxe d'alors.

La fleur des peintres, des sculpteurs, des orfévres, Boucher, Fragonard, Pajou, Falconet, Vien, Briard, Lecomte, Moineau, Metivier, Boizot, Drouet, Roettiers, et tant d'autres favorisés, enrichis, mis à la mode par la maîtresse royale, lui donnèrent, en quelque sorte, la quintessence d'eux-mêmes, dans l'épanouissement de leur talent.

On devine ce que dut produire l'affolement du désir de plaire de ces artistes charmants, de ces artisans merveilleux associés pour satisfaire le goût fantasque de la sultane favorite.

C'est à Louveciennes que cette extrême somptuosité d'amour se résuma. Ici les lambris sculptés, les meubles de bois précieux ou de laque de la Chine, les porcelaines de Sèvres, les bronzes « dorés d'or moulu », tous fleuris et parés de lis et de rinceaux ciselés par Gouthière[2]; là des peintures lascives, des statues de divinités maniérant leurs charmes agressifs : chefs-d'œuvre de mille sortes prenant toutes les formes séduisantes auxquelles l'ingéniosité du talent grisé par le succès peuvent soumettre l'or, l'argent, le marbre et l'argile. C'est là et c'est ainsi que se concentra, avant de s'évanouir, la dernière expression de l'élégance européenne, dans un suprême éclat, ainsi qu'une lampe dont la flamme va s'éteindre.

1. Marguerite de Valois. *La Ruelle mal assortie.*

2. Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du roi, naquit vers 1740 et mourut dans la misère en 1806. Il avait, au mois d'août 1773, déjà reçu de Mme Du Barry 124,000 livres (c'est-à-dire plus de 300,000 francs), pour les travaux qu'il avait exécutés soit à son hôtel de Versailles, soit à son château de Louveciennes. Voir le *Cabinet du duc d'Aumont,* publié par le baron Charles Davillier.

Malgré la revêche rigidité du texte républicain inscrivant avec gaucherie et fautes d'orthographe les objets qu'il hésite à qualifier, on retrouve dans l'inventaire de Louveciennes l'image riante de cette époque que nos grand'mères, avant de mourir, appelèrent le *bon vieux temps*.

PROCÈS VERBAL D'EXTRACTION DU MOBILIER DE LOUVECIENNES.

L'an second de la République une et indivisible, le vingt-deux pluviôse, nous, Fayolle, Gazard et Péradon, commissaires artistes du département de Seine-et-Oise nommés pour l'examen des effets précieux dans les maisons nationales et pour leur extraction et transport à Versailles, nous nous sommes rendus en la commune de Louvecienne dans la maison ci-devant occupée par la femme Du Barri, accompagnés du c^en^ Damarin, secrétaire de la Commission en vertu des lettres de l'administrateur des Domaines nationaux, des arrêtés du Département et du district de Versailles. A notre arrivée au dit lieu, nos pouvoirs nous adressoient au c^en^ Delcrot, commissaire du district à demeure dans la ditte maison, lequel nous avons trouvé absent, ce qui nous a déterminés à requérir le maire de Louvecienne et le juge de paix du dit lieu d'assister à nos opérations en leur exhibant nos pouvoirs. Après quoi nous avons procédé provisoirement, en attendant le Commissaire du district, à l'examen et extraction des objets ci-après :

N^os^ 1 et 2. Deux tableaux de Vien, le premier représentant une femme cueillant des roses, le second une femme pinçant du luth.

N° 3. Une guêne de granitte avec son chapiteau et sa baze en gruyotte d'Italie.

BRONZES D'APRÈS LES ANTIQUES.

N° 4. Une Vénus aux belles fesses, petites proportions.

N° 5. L'Appollon de Belvédere. Idem. La main droite mutilée.

N° 6. Thésé enlevant Hermionne. Idem.

N° 7. Une vestale entretenant le feu sacré, servie par deux enfans.

N° 8. Un groupe représentant Louis XV, porté sur un bouclier par quatre guerriers.

N° 9. Un petit buste de Louis XV.

N° 10. Un feu en bronze doré d'or moulu, d'une très belle exécution, représentant un cerf *à la lie* et un sanglier avec des attributs de chasse.

N° 11. Un tableau de 8 p. de large 5 de haut. Marine de Vernet.

N° 12. Un autre, même proportion, ruines antiques, par Robert.

N^os^ 13, 14, 15 et 16. Quatre dessus de portes, par Fragonard, représentant la nuit et les trois parties du jour.

FIGURES DE MARBRE DE PETITES PROPORTIONS.

N° 17. Une *Nimphe* fuyant les traits de l'amour, par Boizot.

N° 17 *bis*. L'amour se disposant à luy décocher une fléche, par Boizot.

N° 18. La baigneuse originale de Falconet, 30 p. de haut.

N° 19. Le buste de Louis XV, par Pajou, sur sa colonne en bois.

N° 20. Une pendule représentant l'amour porté par les trois graces, le tout doré d'or moulu.

N° 21. Deux vases de porcelaine de Sèvres, fond azur ornés de cartels à figures et *trophés*.

N° 22. Un cabaret de porcelaine de Sévres du meilleur gout composé d'une theyére, pot au lait, sucrier et seize tasses de différentes formes sur plateau façon de *lac*.

N° 23. Une bordure ovale de trois pieds de haut richement sculptée et dorée.

N° 24. Une autre de deux pieds ordinaire.

N° 25. Deux vases porcelaine de Sévres, formes antiques, étrusques, couleur *agathe* et doré.

N° 26. Un barometire et *termomettre* avec cartouches à figures de porcelaine de Sèvres.

## DANS LE PAVILLON.

### SALLE A MANGER.

N° 27. Quatre figures de femmes en marbre, portant des torchères pour recevoir des candélabres.

### GRAND SALON DU MILIEU.

N° 28. Deux vases en marbre blanc, et *Porphire* ornés de deux bas reliefs en *bronzes dorés*, représentant le sacrifice d'Iphigénie et les *bacanales*.

N° 29. Deux feux dorés d'or moulu des plus riches avec bas reliefs en forme de cassolettes

N° 30 + [1] Un lustre de cristal de roche.

1. Ce signe formé d'une croix à l'encre, en tête de 29 paragraphes de l'inventaire, désigne les objets précieux, parmi ceux destinés à la vente, qui doivent être « extraits et transportés » à Versailles au « muséum ».

La raison de ce triage se trouve expliquée dans la pièce suivante complétement inédite:

AU NOM DU PEUPLE FRANÇAIS.

Liberté. — Égalité.

Charles Delacroix, représentant du peuple en mission dans le département de Seine-et-Oise.

Vu les Observations de la Commission des Arts de Versailles, sur quatre Objets précieux existant au Muséum de cette Commune qui sont Compris dans les procès-verbaux dressés par les citoyens Florentin et Levigneux comme Objets propres aux Echanges, desquelles observations il Résulte que les dits Objets sont uniques pour le fini et le précieux du Travail ou que leur Conservation est nécessaire pour l'histoire de l'Art.

*J'arrête* provisoirement que la Table Ronde de Porcelaine, le feu en Bronze doré, le Tableau Pastoral de Boucher et la Tasse de Porcelaine Sur laquelle se trouvent Peints les portraits des Trois Ambassadeurs de Typo-Saïb le tout Provenant du Mobilier de la *Dubarry*, seront provisoirement Conservés dans le Muséum de Versailles.

Je Recommande ces Objets à la Sollicitude de la Commission Temporaire des arts et du Comité d'instruction Publique, et Je ne doute pas que mes Collègues ne Soyent Convaincus de la nécessité de

DANS UNE PIÈCE A DROITE.

N° 31. Deux figures de marbre blanc proportions de deux pieds sur leurs socles de bois sculptés et dorés, l'une représentant l'amour voulant accoupler deux tourterelles, et l'autre Thalie.

N° 32. Deux candelabres à trois branches représentant deux femmes grouppées soutenant un *panier* de fleurs.

N° 33. Deux autres également à trois branches, en formes de bouteilles antiques d'ou sortent des tiges de lys dorées d'or *moulues* et bronzées.

N° 34 +. Quatre tableaux de Vien, de dix pieds de haut sur sept de large.

N° 35. Un feu doré d'or moulu en forme de vases.

N° 36 +. Un forté piano organisé, sa table en marqueterie.

DANS UNE PIÈCE A GAUCHE.

N° 37. Une table ronde en porcelaine de Sévres partagée en six cartels. Un septième tableau au milieu représente un concert dans le sérail : le tout porté sur un pied en forme de guéridon de bois de Chine orné de bronze dorés.

N° 38. Un vase de *Porphire* sur son pied de *Granitte,* ornements précieux dorés d'or moulu.

N° 39. Un feu très riche en forme de cassolettes et pommes de pin.

N° 40. Deux candelabres à trois branches en cassolettes soutenus par un trepied.

N° 41. Huit bras dorés d'or moulu, composés de branches de roses nouées avec un ruban. (Resté pour la vente.)

DANS UN CABINET.

N° 42. Un buste en marbre par Pajou[1], représentant la *Dubarri* sur une *guêne* de *granitte* la baze et le chapiteau en *gruyotte* d'Italie.

N° 43 +. Quatre tableaux d'histoire, trois de Vien, le quatrième de Hallé. Ils ont environ 10 p. *quarrés.*

N° 44 +. Un lustre de cristal de roche.

N° 45. Une bordure en bois doré de 10 p. de haut sur 5 de large, avec son chassis à clef.

N° 46. Une harpe avec sa *robbe* de taffetas vert doublée de toile. (Prêté au citoyen Couturier sur son récipissé.)

N° 47. Une bordure en bois doré dans les proportions du n° 45 avec son chassis à clef.

N° 48. Deux vases de *porphire* de 3 pieds de haut, de formes antiques qui ornaient les deux niches du peristile du pavillon, sur leurs socles dont un mutilé. (*Nota*) la baze d'un des vases écornée.

Distraire ces quatre articles des Objets d'Echange S'ils veulent lire les Observations des Commissaires artistes.

A Versailles, le 4 pluviose, l'an 3e de la République française, une et indivisible.

*Le Représentant du Peuple,*

(Cachet en cire rouge du district.) CH. DELACROIX.

1. Dans un mémoire du sculpteur Pajou de 1770 à 1774 s'élevant à 19,188 livres se trouve désigné un buste en marbre blanc de la comtesse (Du Barry) du prix de 6,000 livres. Ce buste est sans doute celui que possède le musée du Louvre et que reproduit la gravure hors texte ci-contre comme portrait le plus important de la Du Barry.



DANS LE JARDIN.

N° 49 +. Une Diane descendant au bain par Allegrin, grandeur naturelle.

N° 50 +. Une Vénus, par le même, faisant pendant.

N° 51 +. Une Minerve, assise, appuyée sur son bouclier.

N° 52 +. Un *grouppe* représentant Vénus et l'Amour.

N° 53 +. Une Diane un peu mutilée par Coisevaux.

N° 54 +. Un vase de forme de candelabre antique, orné de bas reliefs sur son contour et sur son pied triangulaire.

N° 55 +. Un buste d'Alexandre. Idem en marbre.

N° 56 +. Quatre colonnes en marbre dont une fracturée.

DANS UNE CHAMBRE A COUCHER AU PREMIER ÉTAGE, TABLEAUX.

N° 57. L'Amour s'envole, par Vien.

N° 58. La Marchande d'amours, par Vien.

N° 59. La cruche cassée, par Greuze, la bordure fracturée.

N° 60. Fête de *Bachantes*, de Pierre.

N° 60 *bis* +. Une *comode* enrichie de tableaux d'émail et de bronzes dorés d'or moulu et ciselés précieusement avec sa table en marbre blanc.

N° 61 +. Une *comode* en vieux *lac* avec son marbre.

N° 61 *bis*. Une *pastoralle*, de Boucher.

N° 62 +. Le *someil* de l'enfant Jésus, extrait dans la chapelle.

N° 62 *bis*. Un paysage de Witnouse.

N° 63. + La Vierge et l'enfant Jésus, extrait dans la Chapelle.

N° 64. Une ébauche de la Dubarri, extrait pour la toile et le chassis.

N° 65 +. Un portrait de femme dans son cadre de bois doré et sculpté.

N° 66 +. Un mauvais portrait de Louis XV dans sa bordure sculptée et dorée.

N° 67 +. Le portrait d'un ancien chevalier français sans bordure.

N° 68 +. Un enfant jouant du tambourin, peint au pastel, sans verre et dans son cadre de bois doré.

N° 69 +. Une jeune fille jouant du triangle, idem.

N° 70 +. Un tableau représentant Louis XV, peint sur bois dans sa bordure sculptée et dorée.

N° 71 +. Une gouache dans son cadre de bois noirci et doré.

N° 72 +. Le portrait gravé de la citoyenne Le Brun.

N° 73 +. Un portrait de jeune fille, sans bordure.

N° 74 +. Un portrait d'enfant, tenant une pomme, son cadre de bois doré.

*Suivent les signatures* [1].

Maintenant passons dans le palais de la fameuse courtisane Impéria,

1. Destinée des choses humaines! ce temple, ce sanctuaire des royales amours, ce palais de courtisane souveraine fut acheté pendant la Révolution par un ancien perruquier de province.

L'ameublement de l'hôtel de M^me Du Barry à Versailles fut en partie vendu et

sur la tombe de laquelle fut gravée, dans l'église Saint-Grégoire, au Mont-Célius, cette épitaphe :

*Imperia, cortisana romana, quæ, digna tanto nomine, raræ inter homines formæ specimen dedit; vixit annos* XXVI *dies* XII, *obiit 1511, die 15 Augusti.*

Impéria, la courtisane romaine, qui, digne d'un si grand nom, offrit aux hommes un rare modèle de beauté; elle vécut XXVI ans XII jours, et mourut l'année 1511, le 15 août.

Il est à remarquer que le mot *cortisana*, libre latinité de courtisane, a été créé pour la circonstance et en faveur d'Impéria, afin de lui éviter la rude épithète classique de *meretrix*.

dispersé. Il y avait là, comme à Luciennes, un grand raffinement de luxe. — Que sont devenus ces trésors?

« Dans le salon, on voyait sur la cheminée une magnifique pendule à colonnes, ornée de figures de porcelaine; et au milieu, une superbe table ornée de porcelaines de France : le dessus, qui était le morceau principal, représentait un tableau en miniature d'après Leprince, les garnitures de bronze, parfaitement ciselées et dorées d'or mat. — Il y avait aussi un très-beau forte-piano anglais, qu'on avait fait organiser à Paris par le fameux Clicot, avec flûtes et galoubet, un mouvement pour le luth et deux autres pour les cymbales; la caisse que l'on fut obligé d'y ajouter pour contenir les tuyaux et les soufflets était plaquée en bois rose et à mosaïques blanches et bleues, et très-richement garnie de bronzes dorés d'or mat. — Sur un des côtés était une superbe commode d'ancien laque, de la première qualité, le panneau du milieu à magots très-richement habillés, les frises plaquées en ébène, les garnitures de bronze, ciselées et dorées d'or mat, le marbre blanc de statuaire. —Et de l'autre côté une autre belle commode, ornée de cinq morceaux de porcelaine de France, à fleurs et filets d'or, très-richement garnis de bronzes bien finis et dorés d'or mat; le devant doublé en tapis vert et galonné d'or; le marbre blanc de statuaire. Sur chacune de ces commodes se trouvait, d'un côté, un très-fort groupe de bronze et de couleur antique, composé de quatre figures représentant l'enlèvement d'Hélène par Pâris, le tout sur un pied de bronze doré d'or moulu; et de l'autre côté, une autre groupe de bronze plus petit et d'après Sarrazin, composé de cinq enfants qui jouent avec un bouc, le tout sur un pied de marqueterie de Boulle et orné de bronze doré d'or moulu. — Enfin un fort lustre de cristal de roche, à six luminaires, et ayant coûté 16,000 livres, était appendu au milieu de la pièce. Comme l'on jouait souvent dans ce petit salon, M^me^ Du Barry avait fait faire une boîte de jeux dont ses Mémoires nous ont conservé la description.

Cette boîte était en acajou, doublée en tapis bleu, galonnée en or; elle renfermait quatre boîtes à quadrilles en ivoire, le trèfle, le pique, le cœur et le carreau en or incrustés sur chacune des dites boîtes, et entourés d'un cartouche avec nœuds de rubans, le tout en or et aussi incrusté; les quatre-vingts fiches et les vingt contrats distingués par le trèfle, le pique, le cœur et le carreau, aussi en or et incrustés.

Dans la chambre à coucher, il y avait une commode ornée de tableaux de porcelaine d'après Watteau et Wanloo, très-richement garnie de bronzes très-bien finis

Pour la description des appartements de cette noble femme galante, laissons parler Bandello[1] :

« Impéria, ou à l'italienne l'Imperia[2], du temps de ses galanteries

et dorés d'or mat; un secrétaire en armoire, de porcelaine de France, fond vert et à fleurs, richement garni de bronzes dorés d'or moulu. On voyait sur les meubles deux cuvettes à mettre des fleurs, en porcelaine de France, fond petit vert, à marines en miniatures. — Une cuvette gros bleu caillоutée d'or, avec sujets de Téniers en miniature, et deux autres moins grandes et décorées de même. — Sur la cheminée, une pendule dorée d'or de Germain; elle représentait les trois Grâces supportant un vase dans lequel était un cadran tournant, et au-dessus un Amour indiquant l'heure avec sa flèche; le tout était élevé sur un piédestal très-bien ciselé et doré.

Le cabinet ne le cédait point au reste. Sur la cheminée était une pendule à vase et serpent, en bronze doré d'or moulu, le cadran tournant; le piédestal garni de trois morceaux de porcelaine de France, fond bleu, avec des enfants en miniature; le dard du serpent fait en marcassite. On y voyait aussi une très-jolie table à gradins, en porcelaine de France, fond vert et cartouches à fleurs, très-richement ornée de bronzes dorés d'or moulu, le dessus du tiroir couvert d'un velours vert et les pièces d'écritoire dorées. Sur des étagères on remarquait, parmi une quantité d'objets de toutes sortes, une cassette d'ancien laque, fond noir, ouvrage en or de relief et aventurine, avec paysages et magots; cinq tasses et soucoupes d'ancien saxe à tableaux et à miniatures, avec la théière et la boîte à thé pareilles. — Une cave, composée de quatre gros flacons, un gobelet et sa soucoupe, le tout de cristal de roche; six petits flacons de cristal de Bohême, deux cuillers et un entonnoir d'or; les dix flacons garnis d'or, et le tout dans une boîte de bois des Indes garnie de velours rouge.

Cette jolie cave avait été achetée à la vente de M^me^ de Lauraguais.

Enfin on remarquait encore dans ce cabinet un baromètre et un thermomètre de Passemant, montés très-richement en bronzes dorés d'or moulu, et ornés de trois plaques de porcelaine de France, à enfants en miniature.

Tout, jusqu'aux lieux les plus secrets de ce petit appartement, portait le goût du luxe de la comtesse. Ainsi, dans le petit couloir qui menait à la garde-robe, on voyait au-dessus de la croisée une commode à portes de cinquante-deux pouces de long, en bois rose et garnie de bronzes dorés d'or moulu, le marbre en brèche d'Alep; et dans la garde-robe un meuble de toilette secrète à dossier, en marqueterie, fond blanc à mosaïques bleues et filets noirs, avec rosettes rouges, garni de velours bleu brodé d'or, et sabots dorés d'or moulu; la boîte à éponges et la cuvette en argent, deux tablettes d'encoignure aussi en marqueterie, garnies de bronzes dorés d'or moulu, et une chaise de garde-robe en marqueterie pareille aux autres meubles, la lunette recouverte de maroquin, et les poignées et sabots dorés d'or moulu. » (*Archives de Seine-et-Oise.* — Curiosités historiques. — Publ. par M. Le Roy.)

1. *Novella XLII*, parte terza, vol. quarto.

2. Impéria devait ce nom de guerre à la préexcellence de sa beauté, à ses talents et à la grâce exquise de ses manières et de sa conversation; elle eut pour amants et pour amis les hommes les plus marquants du règne de Jules II; « elle vécut en souveraine » et mourut en 1511, à l'âge de vingt-six ans, comme le constate son épi-

avec Angelo dal Bufalo[1], grand seigneur fort riche, avait à Rome dans le palais qu'elle habitait en propriété, un grand nombre de domestiques des deux sexes. « Entre autres choses il y avait une salle, une chambre et un boudoir. On ne voyait dans ces appartements que velours et brocard, et à terre les plus fins et les plus précieux tapis. Dans le boudoir où la belle Impéria se retirait quand elle recevait quelque grand seigneur, les tentures des murs étaient de drap d'or, rebrodées par-dessus leurs premières broderies avec un talent merveilleux. Il y avait ensuite une corniche toute recouverte d'or et d'azur d'outre-mer ouvrée avec beaucoup d'art, sur laquelle étaient posés de beaux vases en matières les plus précieuses et les plus variées, telles que pierre d'albâtre, porphyre, serpentine et marbres très-estimés.

« On voyait là rangés tout autour dans ce boudoir beaucoup de coffres et de bahuts (*cofani* et *forzieri*), magnifiquement incrustés et tels que tous étaient du plus grand prix : on voyait ensuite placés dans le milieu une petite table, la plus admirable du monde, couverte de velours vert et sur laquelle il y avait toujours un luth ou une *cetra* (un cistre) avec des livres de musique et autres de ses instruments. Il y avait aussi différents petits livres en italien et en latin[2] très-richement ornés. »

Si grande était l'élégance de cet ensemble, que l'ambassadeur d'Espagne, en visite chez Impéria, cracha au visage d'un domestique, alléguant à cela que tout autre endroit dans le palais était trop beau pour

taphe. De son temps une médaille fut frappée en son honneur. Bandello et Negri la qualifièrent dans leurs écrits de noble courtisane de Rome. (« Impéria, noble courtisane à Rome, comme vous savez, » écrit Negri, en 1522, à Marc-Antoine Micheli.)

Elle eut une fille mariée à un Siennois; cette nouvelle Lucrèce s'empoisonna pour échapper aux persécutions libertines du cardinal Alphonse Petrucci. Elle devait être alors dans sa vingtième année.

Voir *Lettres de Ruscelli*, traduites par Belleforêt, 1574.

1. « L'Impéria, courtisane romaine, c'est encore Bandello qui parle, fut belle et sans fin aimée et courtisée par les hommes les plus grands et les plus riches de son temps. Je crois que la plupart parmi nous l'ont su par eux-mêmes ou par ouï-dire, car il y en a beaucoup ici qui étaient à Rome dans ces temps-là. Mais parmi ceux qui l'aimèrent souverainement fut le seigneur Angelo dal Bufalo, homme qui de sa personne était vaillant, humain, aimable et richissime. Il la tint bien des années en son pouvoir et fut par elle passionnément aimé, comme sa mort l'a bien démontré. Par cela même qu'il était fort libéral, il l'entretenait dans une maison très-honorablement ornée. »

2. « La belle Impéria estimait et goûtait beaucoup les rimes italiennes, ayant eu comme professeur Domenico Campana dit le Strascino, et elle en avait tiré si bon parti, que ce n'était pas sans suavité qu'elle composait quelque sonnet ou madrigal. »

qu'on osât le salir. La Du Barry a seule depuis égalé ce luxe d'amour[1] que ne connaissent plus aujourd'hui ni les rois ni les courtisanes.

1. Bandello a donné aussi (*Novella XXVI,* parte quarta, vol. quarto) une description de la chambre à coucher d'une gentil'donna de son temps : l'élégance de l'ameublement entrait pour beaucoup au XVI[e] siècle dans les questions de galanterie.

« Une très-belle jeune veuve, profitant du carnaval, se fait, raconte-t-il, amener par son père nourricier un beau gentilhomme qu'elle a remarqué en ville et dont elle s'est enamourée. Le jeune homme est reçu chez la dame dans son palais, remarquable par ses précieuses tapisseries et par ses beaux tapis d'Alexandrie. Il est introduit dans la salle basse servant de chambre à coucher, le lit est orné de rideaux d'un travail merveilleux et de deux beaux oreillers de soie pourpre admirablement brodés de fil d'or et suavement parfumés.

« Sur une petite table brûle, dans un chandelier d'argent, un *torchetto,* bougie de cire des plus blanches; sur cette même table que recouvre un tapis tissé de soie de diverses couleurs et brodé de soie mêlée d'or à la façon d'Alexandrie sont rangés en ordre des peignes d'ivoire et d'ébène pour peigner la barbe et les cheveux, d'élégants bonnets, des peignoirs pour couvrir les épaules quand on se coiffe et des essuie-mains de toute beauté. Au lieu de tapisseries, cette chambre était tendue de drap d'or avec velours à parterre. Dans chaque panneau on voyait des armoiries de la parenté du défunt mari et de celle de la veuve, les siennes étant dissimulées sous des broderies, afin de rester inconnues. On avait préparé dans de jolis vases de majolique des confitures les plus recherchées et les vins précieux de Montebriantino.

« ...Avant de coucher le gentilhomme, on bassine le lit avec un *scaldaletto* (bassinoire) d'argent, et après avoir éteint la lumière et le feu, la dame, qui est venue le visage caché, se couche, mettant pour la nuit, jusqu'à l'aube, son masque derrière l'oreiller. »

EDOUARD DE BEAUMONT.



# LES MUSÉES

## LES ARTS ET LES ARTISTES

### PENDANT LA COMMUNE [1]



cette époque appartient une série d'incidents assez inexplicables en apparence, relatifs à l'envoi, en Angleterre, des œuvres des artistes français destinées à l'Exposition internationale. M. Du Sommerard, qui y devait représenter la France, après avoir réinstallé les collections du musée de Cluny, réunissait dans une des dépendances de l'hôtel les tableaux et les sculptures destinés à l'exposition, les faisait emballer, puis partait pour Londres, afin d'y tout organiser. Lorsque l'insurrection fut maîtresse de Paris, les soupçons contre tout ce qui avait appartenu à l'ancienne administration commencèrent à renaître, et, sous le prétexte que les caisses emmagasinées à l'hôtel de Cluny pouvaient contenir des objets appartenant aux musées, l'autorité militaire, représentée par les gardes nationaux du poste, s'opposait à tout envoi.

Dès leur première réunion à l'École de médecine, le 10 avril, les artistes s'étaient occupés de cet incident, qui ne devint une des principales préoccupations de la commission fédérale que dans le courant du mois de mai.

M. E. Du Sommerard avait réclamé de Londres l'envoi des œuvres

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. IV, 2e période, p. 285 et 414, et t. V, p. 41.

d'art que les galeries de la section française, bâties et arrangées, pendant le siége, par les soins de la commission anglaise, étaient prêtes à recevoir, et M. Fass, son secrétaire à Paris, après un premier envoi, avait vainement tenté d'en effectuer d'autres qu'on lui disait permis et qui étaient toujours empêchés.

Ainsi, les deux ordres contradictoires que nous transcrivons ici arrivaient le 1er mai au chef du poste de l'hôtel de Cluny :

1er ORDRE

Le citoyen chargé de la garde du musée de Cluny est autorisé à laisser sortir les objets des artistes en destination de l'exposition de Londres.

Paris, le 1er mai 1871.

*Pour la commission exécutive :*

JULES ANDRIEU.

Timbre rouge circulaire portant ces mots :

*République française. — Commune de Paris. — Commission exécutive.*

2e ORDRE

VILLE DE PARIS

—

Ve ARRONDISSEMENT

—

MAIRIE DU PANTHÉON

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Liberté, Égalité, Fraternité.

Paris, le 1er mai 1871.

*Ordre pour le chef de poste.*

Ne rien laisser sortir *sous aucun prétexte.*

*Pour les délégués :*

CH. LEDROIT,

membre de la Commune, délégué du Ve arrondissement.

Timbre bleu de la mairie.

Le chef de poste, fort embarrassé, se présenta à la mairie, qui, non moins embarrassée, maintint les choses en état jusqu'à décision ultérieure, ainsi que le montre la pièce suivante :

VILLE DE PARIS. — Ve ARRONDISSEMENT

MAIRIE DU PANTHÉON

*Au citoyen Courbet, membre de la commission artistique de la Commune.*

Le chef de poste du musée de Cluny se présente devant la municipalité avec deux ordres contradictoires portant la même date, 1er mai 1871.

L'un de ces ordres, signé Ledroit, membre de la Commune, délégué du V$^{e}$ arrondissement, enjoint au chef de poste « de ne rien laisser sortir, *sous aucun prétexte*, du musée de Cluny ».

L'autre, signé : « pour la commission exécutive, Jules Andrieu », autorise le citoyen chargé de la garde du musée de Cluny à laisser sortir les objets des artistes en destination de l'exposition de Londres.

Dans l'embarras, la municipalité a cru devoir empêcher toute sortie d'objets artistiques du musée de Cluny, d'autant plus que cette sortie est demandée par le secrétaire du sieur Du Sommerard, délégué par le gouvernement de Versailles à l'exposition de Londres.

La municipalité attend donc de nouveaux ordres *explicites* de la Commune pour autoriser l'enlèvement des objets artistiques du musée de Cluny.

Veuillez, citoyen, décider immédiatement cette question et permettre à la municipalité d'autoriser ou de défendre en connaissance de cause l'enlèvement des objets sus-mentionnés. (Objets qui remplissent quatre camions.)

La municipalité ne s'est occupée de cette question que parce qu'on lui en a référé et qu'elle a vu dans cette affaire des ordres contradictoires et obscurs qui demandent une explication ou une confirmation nouvelle.

Salut et fraternité.

*Le membre de la municipalité du V$^{e}$ arrondissement,*

MURAT.

Cachet de la mairie.

Le secrétaire de M. E. Du Sommerard s'adressa à la commission. Celle-ci, dans la séance du 2 mai, délégua MM. Feyen-Perrin, Moulin et Meyer auprès de M. Fass qui leur déclara, sur l'honneur, que les caisses ne contenaient que ce qui était désigné sur les inventaires qu'il leur présenta, en leur faisant observer que l'emballage en avait été fait devant tout le personnel civil et militaire présent à l'hôtel de Cluny. Se fiant à cette parole, ils étaient munis en outre de l'ordre suivant signé de M. G. Courbet, comme membre de la Commune délégué aux beaux-arts :

Citoyens,

Je soussigné, Gustave Courbet, membre de la Commune, délégué à l'instruction publique, remets mes pouvoirs en ce qui concerne le dépôt des caisses au musée de Cluny à la commission fédérale des artistes représentée par deux de ses membres.

G. COURBET,

Membre de la Commune.

2 mai 1871.

Timbre noir de la commission fédérale des artistes.

Mais ils ne furent pas plus heureux que l'agent de M. E. Du Sommerard, et leurs injonctions au chef du poste restèrent sans effet. Celui-ci voulait une autorisation revêtue du cachet de la Commune et apostillée par l'état-major de la place.

Ils eurent de nouveau recours au citoyen Andrieu, qui leur donna la pièce suivante :

COMMUNE DE PARIS — RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Paris, le 4 mai 1871.

Considérant qu'un premier envoi à l'exposition de Londres a été fait, — à mon insu du reste, — des objets d'art des artistes vivants de Paris, après en avoir causé avec le délégué à l'instruction publique ;

Déclarant injuste toute mesure qui créerait deux catégories entre lesdits artistes ;

Je réitère au commissaire de l'exposition de Londres, attaché au musée de Cluny, et à tous commandants et officiers de la garde nationale,

L'ordre de laisser partir les colis désignés dans l'inventaire ci-contre, signé par le commissaire.

*Le membre de la Commune, délégué aux services publics,*

JULES ANDRIEU.

Cachet rouge de la Commune.

Porteur de cet ordre, M. Fass fit revenir pour la troisième fois les chevaux destinés à enlever les camions qui étaient restés chargés, mais il éprouva toujours le même refus de la part des gardes nationaux du poste, soutenus par Régère, délégué de la Commune à la mairie du Panthéon.

Le citoyen Andrieu, bien que placé dans un milieu où rien ne devait étonner, ne comprenait rien à cette résistance, ainsi que le prouve une pièce assez singulière qu'il donna aux délégués afin de dégager sa responsabilité, et que nous reproduisons ici :

COMMUNE DE PARIS — RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

*Comité des Services publics.*

Paris, le 6 mai 1871.

J'affirme que le citoyen Régère a déclaré, devant le citoyen Vaillant et devant moi, qu'il n'avait empêché le départ des colis de l'exposition de Londres que par ignorance de leur contenu, et que s'il avait su ne devoir craindre en aucune façon que le musée de Cluny pût être dépossédé de ses trésors, il aurait, lui Régère, donné l'autorisation de laisser partir.

Je donne cette déclaration comme un homme qui ne comprend rien à l'opposition que le citoyen Régère a faite ce matin au départ des objets d'art des artistes vivants.

JULES ANDRIEU,
membre de la Commune, délégué aux services publics.

Timbre rouge de la Commune.

Enfin Régère, qui avait commencé par recevoir assez mal les délégués, s'étant rendu aux explications qu'ils lui présentèrent, leva tous les obstacles, leur déclarant que ces obstacles étaient suscités par M. G. Courbet lui-même qui, malgré sa signature donnée, était venu en personne près des soldats du poste et près de lui Régère, afin d'annuler l'ordre qu'il avait délivré.

Cette duplicité de M. G. Courbet résulte, avec la dernière évidence, de la pièce suivante, qui émane de ses amis eux-mêmes :

Paris, le 6 mai 1871.

RAPPORT

Nous soussigné, membre de la commission fédérale des artistes, nommé le 17 avril par nos électeurs et reconnu par la Commune,

Avons été délégué par la commission pour présenter nos considérations sur l'opportunité du transport des objets des artistes vivants à l'exposition de Londres.

Déclarons :

Après informations qu'il existerait au musée de Cluny des tableaux en destination de l'exposition de Londres, à la sortie desquels le poste s'était opposé,

Nous nous sommes rendu au musée et avons eu du représentant du conservateur un état du contenu des caisses sous sa *responsabilité écrite*.

Nous nous sommes rendus à la Commune munis de l'assentiment écrit du citoyen Courbet, nous avons solicité un permis d'expédition desdits objets que nous avons obtenu le 1er mai, de la commission exécutive.

Cet ordre ayant été méconnu par le fait du citoyen Régère, nous en avons référé au citoyen Andrieu, qui nous a de nouveau donné un autre ordre signé de lui et auquel le citoyen Régère se refuse de nouveau de faire droit.

Nous nous sommes présenté au citoyen Régère aujourd'hui, nous lui avons exprimé notre opinion sur le tort qu'il faisait aux artistes exposant en s'opposant à ce transport.

Nous n'avons pu en obtenir aucune raison valable, sauf celle qu'il avait cru devoir intercepter l'envoi sur un nouveau rapport du citoyen Courbet, qui considérait l'exposition de Londres comme réactionnaire.

Nous joignons à ce rapport une pièce qui vient de nous être de nouveau délivré par le citoyen Andrieu, et nous déclarons dégager notre responsabilité de prendre les intérêts de nos commettants, nous déclarons les citoyens Courbet et Régère seuls responsables de l'acte arbitraire qui vient de se passer.

A. Meyer, Moulin, A. Feyen-Perrin.

La commission approuve ce rapport.

*Le bureau du jour :*

Jules Héreau, Georges Bellenger, L. Ottin.

Timbre noir de la commission.

Ainsi, c'est parce qu'il trouvait *réactionnaire* l'exposition de Londres,

d'autres disent la peinture qu'on voulait y envoyer, que M. G. Courbet prétendait s'opposer à cet envoi.

Aussi la commission fédérale n'avait-elle rien tant à cœur que de dégager sa responsabilité des actes de cet étrange homme politique dont ils étaient forcés de subir la présence comme élu des artistes.

Dans la séance du 9 mai, le vote d'un blâme, à l'occasion de nous ne savons quel article inséré par M. G. Courbet dans un journal, n'avait été repoussé qu'à deux voix de majorité.

Une autre affaire avait également occupé la commission fédérale. Les caisses qui renfermaient les collections céramiques de la manufacture de Sèvres, après avoir été apportées au musée du Louvre avant l'investissement de Paris, avaient été transportées au ministère de l'agriculture et du commerce, où elles se trouvaient encore. Il était possible que leur contenu excitât la convoitise, soit de la Commune, que pressaient de grands besoins d'argent, soit du premier gredin venu qui, doué d'un peu d'audace, s'en serait emparé dans le désarroi général. M. A. Meyer, qui était alors attaché à la manufacture de Sèvres comme peintre sur émail, signala ces caisses. Il fut chargé de les vérifier et d'y apposer les scellés, ce qu'il fit conjointement avec M. Haquette, agent comptable de la Manufacture, ainsi que le constate ce procès-verbal :

L'an mil huit cent soixante-onze, les neuf et dix mai,

En vertu des pouvoirs qui nous ont été conférés par la commission fédérale des artistes pour établir une enquête sur l'état de situation des collections céramiques de la manufacture de Sèvres déposées à Paris, d'une part, rue de Varennes, 78 (délégation scientifique), de l'autre, rue Saint-Dominique, 60 (ministère de l'agriculture et du commerce), ces collections se composent ainsi qu'il suit :

1° Bibliothèque, toiles et tableaux d'étude;

2° Poteries de tout temps et de tous pays, formant le musée céramique;

3° Produits de la Manufacture provenant des salles d'exposition.

Nous nous sommes transportés sur les lieux, et, après en avoir informé les délégués respectifs, les citoyens Viard et Parisel, nous avons, avec leur autorisation et leur concours, en présence du citoyen..., chef du matériel pour le ministère de l'agriculture, du citoyen..., pour la délégation scientifique, du citoyen Haquette, garde général de la manufacture de Sèvres, fait ouvrir les caves renfermant les produits et les poteries de Sèvres (ministère de l'agriculture), et une remise contenant la bibliothèque, toiles et tableaux (délégation scientifique), afin de constater la présence des caisses, etc., et nous y avons apposé les scellés comme suit :

1° Caves A à J, soit 9 caves;

2° La remise dans la grande cour à gauche, avec 2 cachets, dont l'empreinte est ci-jointe :

L'un, celui de la commission;

L'autre, celui de la Commune de Paris.

En foi de quoi nous avons dressé ce présent procès-verbal en quatre expéditions et l'avons signé.

Le neuf mai mil huit cent soixante-onze.

Tandis que ces incidents se vidaient, la commission s'occupait de la somme qui devait être allouée pour frais de vacation à chacun de ses membres, somme qui fut définitivement fixée à cinq francs; puis elle discutait le règlement de la future exposition des beaux-arts. L'ouverture de celle-ci, d'abord fixée au 15 juin, était reculée jusqu'au 15 août. D'abord on discuta longuement sur la couleur de l'affiche qui annoncerait l'exposition et en ferait connaître le règlement. Les uns la voulaient blanche, pour marquer l'attache officielle : les autres la demandaient rouge, afin de témoigner de l'indépendance de la fédération des artistes: on décida qu'elle serait panachée : blanche bordée de rouge, par mesure de conciliation.

Une résolution beaucoup plus importante fut prise du premier coup, et cela se conçoit, car il s'agissait de la place qui serait réservée sur le mur aux tableaux de chaque artiste. Le droit à la cimaise fut proclamé, la surface attribuée à chaque artiste n'étant limitée horizontalement que par la largeur de la plus grande de ses toiles.

Puis la non-gratuité de l'exposition ayant été admise, on fit néanmoins la réserve que les portes seraient toutes grandes ouvertes au public en de certains jours. Mais l'embarras fut grand lorsqu'il fut question de l'emploi des bénéfices. Quatre, cinq, six systèmes furent en présence : partage égal, tombola, achat d'un terrain pour les futures expositions, construction d'une cité artiste, etc.

On en était là (séance du 10 mai), lorsque la lettre de l'un des secrétaires du département du travail et de l'échange (Ministère des travaux publics), adressée à M. G. Courbet, vint avertir la commision que les œuvres d'art appartenant à l'État et restées en dépôt au palais des Champs-Élysées, étant confondues avec le matériel d'artillerie, couraient de grands risques. Le tir de l'armée de Versailles s'allongeait, et des obus venaient éclater non loin du palais qui était une des principales places d'armes de l'insurrection. Trois délégués furent nommés : MM. Moulin, Meyer et De Blezer. Ces deux derniers se chargèrent plus particulièrement du transport au Luxembourg des tableaux et des statues : opération qui se continuait encore lorsqu'on se battait déjà dans l'ouest de Paris. Jourde accorda 1,000 francs pour cette opération, malgré l'opposition de Vaillant, qui voulait agir à l'aide de réquisitions, estimant

que l'argent serait mieux employé à soutenir la lutte contre l'armée française.

Sous le gouvernement de la Défense nationale on grattait les monuments : sous la Commune on les démolit, en attendant de les incendier.

Le *Journal officiel* de la Commune, du 13 avril, publiait ce décret :

La Commune de Paris,

Considérant que la colonne impériale de la place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brute et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française, la fraternité;

Décrète :

Article unique. — La colonne de la place Vendôme sera démolie.

Paris, le 12 avril 1871.

Dans le numéro du 20 avril, du même journal, on lisait cet avis :

Les matériaux qui composent la colonne de la place Vendôme sont mis en vente.

Ils sont divisés en quatre lots :

2 lots, matériaux de construction ;

2 lots, métaux.

Ils seront adjugés par lots separés, par voie de soumissions cachetées adressées à la direction du génie, 84, rue Saint-Dominique-Saint-Germain.

Cette décision sauvage, qui allait faire abattre sous l'œil de l'ennemi, et pour ainsi dire sous sa surveillance, l'un des trophées survivants de notre gloire, était due à l'initiative de M. G. Courbet. Le décret semble avoir été libellé par lui, à en juger par l'emploi de certaines expressions, la qualification de *brute* devant lui appartenir.

L'article suivant, sous forme de proposition aux membres du gouvernement de la défense nationale, qui fut publiée le 14 septembre 1870 par le maître peintre d'Ornans et qui eut quelque retentissement, fait remonter jusqu'à lui une mesure que réprouva l'opinion publique presque tout entière.

PROPOSITION

AUX MEMBRES DU GOUVERNEMENT DE LA DÉFENSE NATIONALE

Le citoyen Courbet, président de la commission artistique préposée à la conservation de nos musées nationaux et objets d'art, nommé en assemblée générale des artistes;

Attendu que la colonne Vendôme est un monument dénué de toute valeur artis-

tique, tendant à perpétuer, par son expression, les idées de guerres et de conquêtes qui sont dans la dynastie impériale, mais que réprouve le sentiment d'une nation républicaine;

Attendu qu'il est par cela même antipathique au génie de la civilisation moderne et à l'union de fraternité universelle qui doit désormais prévaloir parmi les peuples;

Attendu aussi qu'il blesse leur susceptibilité légitime et rend la France ridicule aux yeux de la démocratie européenne, et d'autre part qu'il est à redouter que l'ennemi, si le malheur voulait qu'il entrât dans notre cité, recommence la destruction violente de ce monument en excitant les esprits,

Désire :

Que le gouvernement de la défense nationale veuille bien l'autoriser à déboulonner cette colonne ou qu'il veuille bien lui-même en prendre l'initiative, en chargeant de ce soin l'administration du musée d'artillerie, et en faire transporter les matériaux à l'hôtel de la Monnaie.

Il désire aussi que cette mesure soit appliquée à la statue qui a été déplacée et qui actuellement est exposée à Courbevoie, avenue de la Grande-Armée.

Pendant longtemps l'on put croire à une simple bravade de la Commune, tant elle fut lente à commencer les préparatifs de destruction.

M. G. Courbet fut même obligé de lui rappeler le décret qu'elle avait publié. On lit, en effet, dans le *Journal officiel* de la Commune du 28 avril, publiant le compte rendu de la séance de la veille :

Le citoyen Courbet demande que l'on exécute le décret de la Commune sur la démolition de la colonne Vendôme. On pourrait peut-être laisser subsister le soubassement de ce monument, dont les bas-reliefs ont trait à l'histoire de la république; on remplacerait la colonne impériale par un génie représentant la révolution du 18 mars.

Le citoyen J.-B. Clément insiste pour que la colonne soit entièrement brisée et détruite.

Le citoyen Andrieu dit que la commission exécutive s'occupe de l'exécution du décret.

La colonne Vendôme sera détruite dans quelques jours.

Le citoyen Gambon demande que l'on adjoigne le citoyen Courbet aux citoyens chargés de ces travaux.

Le citoyen Grousset répond que la commission exécutive a confié ces travaux à deux ingénieurs du plus grand mérite et qu'ils en prennent toute la responsabilité.

Enfin quelques légers échafaudages portant des toiles cachèrent des ouvriers dont le travail se révélait par le retentissement lointain du marteau sur le bronze, car l'accès de la place était interdit au public. L'indignation était dans les esprits, et au sein même de la commission fédérale des artistes (séance du 4 mai) il s'éleva une protestation énergique contre l'acte de vandalisme qui allait s'accomplir. M. Gluck fit observer que le renversement de la colonne entraînerait fatalement la destruction de tous les monuments commémoratifs de même nature, et il demanda que la

commission usât de son influence pour que l'on sursît à l'exécution. Il était nécessaire, disait-il, d'attendre des temps plus calmes, et le départ de l'étranger. Un ordre du jour voté sur les observations de MM. Dalou et Ottin fit écarter la proposition par dix-sept voix contre trois.

Le 16 mai, tout était prêt pour le sacrifice. Le bronze de la colonne avait été scié horizontalement au-dessous du tore inférieur de la base, du côté de la rue Castiglione, et toute la base avait été coupée en sifflet du côté opposé. Une large ouverture angulaire laissait voir l'ossature de pierre et pénétrait jusqu'au vide intérieur où l'escalier montait en spirale. Deux longs étais de bois étaient assujettis en guise de béquilles de chaque côté du fût pour empêcher le renversement latéral, et des faisceaux de câbles liés au-dessous de la calotte qui portait la statue descendaient à un cabestan établi vers la rue Neuve-des-Capucines que viraient des hommes travestis en marins. Un lit épais de madriers, puis de fascines recouvertes de fumier, s'étendait sur la place où devait tomber la colonne afin d'en amortir la chute.

A ces préparatifs, nous avons le regret de le dire, présidait un architecte éminent, à la tête toujours en ébullition, surtout en ces temps où personne n'était sûr d'être tout à fait en son bon sens, M. Hector Horeau, qu'un cosmopolitisme de longue date peut seul excuser. Citoyen de l'univers, il avait depuis plus de trente ans fait passer par son atelier tout ce qui arrivait à Paris d'étrangers de marque.

Comme il y a toujours quelque chose de grotesque, même dans les actes les plus douloureux, le cabestan s'étant détraqué au milieu de l'opération, quelqu'un de la bande, monté en hâte dans une petite voiture, accourut au Louvre pour en réclamer un autre du musée de marine. Il y en avait, il est vrai, mais à l'état de modèles, infiniment trop petits pour satisfaire aux nécessités du moment[1].

Enfin, après une longue attente nécessitée par les derniers préparatifs, un homme suspendit un drapeau tricolore à la balustrade qui surmonte le chapiteau, puis les câbles se roidirent, la colonne s'inclina sans

1. Le musée de marine avait déjà reçu une réquisition du même genre. Un homme s'était présenté porteur d'un ordre du délégué à la guerre, afin d'étudier l'artillerie de marine dont il existe de nombreux modèles, les caronades de la flotille des canonnières présentant, à ce qu'il paraît, certains inconvénients. Non content d'examiner, notre artilleur voulut expérimenter. Alors M. d'Eschavannes, chargé de l'intérim du musée de marine, en l'absence de M. l'amiral Pâris, nommé conservateur en remplacement de M. Morel-Fatio décédé, fut forcé d'aller au ministère de la guerre pour obtenir un contre-ordre de l'auteur même de l'ordre. Il n'y parvint pas sans peine, au milieu de l'agitation ahurie d'un tas de porteurs d'uniformes qui lui semblèrent autant de fous.

bruit dans la direction de la rue de la Paix, se brisa en deux, à quelques mètres au-dessous du chapiteau, et tomba comme une masse dans le fumier de la Commune, elle et le drapeau de la France. Un bruit sourd accompagné du craquement des madriers, un léger tremblement et un nuage de poussière blanche qui s'éleva au milieu de la place, produit par les pierres brisées et les mortiers disjoints, annoncèrent que tout était fini.

D'abord le populaire fut calme et comme atterré, quoiqu'il eût été jusque-là quinteux et insultant, faisant trop bien voir qu'il était le maître. Puis un flot se précipita vers la place où quelques énergumènes haranguaient du haut de l'échafaudage pavoisé de rouge qui entourait la colonne arasée. Tout cela se passait en présence d'officiers allemands installés dans une tribune. Quelques jours après, l'état-major de l'armée d'occupation de l'Ouest, accouru à Saint-Denis, fêtait dans un banquet cette honte dernière de la destruction par nos propres mains de l'un de nos trophées.

Pour le monument expiatoire, dont la démolition avait été décrétée à peu près dans le même temps, les choses furent conduites plus lentement. L'intervention d'un habitant du quartier, M. Libmann, qui vient d'être décoré de la Légion d'honneur pour ce fait, explique les retards apportés à l'exécution du décret de la Commune. M. Libmann avait d'abord acquis du directeur des Domaines nommé par la Commune les vases sacrés et le mobilier ecclésiastique appartenant au monument expiatoire. Le journal *le Figaro*, dans son numéro du 2 juin 1871, publia une copie de ce reçu donné par un nommé Laborde pour le directeur des Domaines. Ce directeur, le citoyen Fontaine, était en outre entré en pourparlers avec M. Libmann pour la vente de l'immeuble, dont la première estimation se montait à plus d'un million. Tandis que l'on débattait les prix, une souscription s'organisait dans le parti légitimiste.

Les bordures du soubassement général et quelques-unes des bornes reliées par des chaînes qui protégent les constructions avaient seules été enlevées lorsque les troupes entrèrent dans Paris.

ALFRED DARCEL.

*(La suite au prochain numéro.)*



# LES DESSINS DE MANTÈGNE



MANTÈGNE appartient à cette race d'artistes supérieurs qui, constamment tournés vers l'Être immuable et ne perdant point de vue cet incomparable modèle, n'ont qu'une aspiration : enfanter un tout d'une beauté achevée. Très-sévère pour lui-même, il ne se décidait à prendre le pinceau que lorsque les traits de sa composition, définitivement arrêtés dans son esprit, répondaient pleinement à son idéal; aussi ses œuvres peintes sont-elles d'une excessive rareté. Ses dessins ne sont pas moins difficiles à rencontrer que ses tableaux; et cependant, si l'on en juge par l'influence considérable qu'il a exercée sur les artistes de son époque, il est hors de doute que Mantègne a jeté sur le papier d'innombrables esquisses qui se seront perdues pour la plupart dans les ateliers des orfévres ou des graveurs qui les recherchaient avec empressement afin de s'en inspirer.

Mocetto, Jules Campagnola, Antoine de Bresse, Zoan Andrea, Nicoleto de Modène, Marc-Antoine, Andrea Andreani et bien d'autres graveurs moins célèbres, nous ont conservé par le burin quelques centaines de

ces compositions superbes qui nous permettent d'apprécier le génie du maître éminent auquel les chefs les plus autorisés des grandes écoles ont rendu hommage.

Raphaël, pour se préparer à peindre son chef-d'œuvre de la galerie Borghèse, dessina les divers groupes de la *Mise au tombeau*, la plus admirable des estampes et l'une des œuvres les plus importantes des temps modernes par l'élévation de la pensée, l'intensité du sentiment, la variété des expressions dans la douleur, la beauté du dessin, l'élégance des formes et l'excellence de la composition.

Albert Durer, qui se disposait à partir pour Mantoue, afin de mettre à profit ses conseils, eut le regret d'être arrêté dans ses préparatifs par la nouvelle de la mort de Mantègne, et depuis lors, nous apprend Camerarius, il répéta mainte fois que cet événement fut l'un des plus malheureux parmi ceux qu'il eut à subir pendant le cours de son existence.

Rembrandt lui-même, cet artiste si profondément personnel, se passionna pour le dessin de la *Calomnie d'Apelles*, gravé par Mocetto, et s'en éprit au point d'en faire une copie précieusement conservée, avec la composition originale de Mantègne, dans le cabinet du British Museum [1].

Mantègne dessinait à la plume et lavait au pinceau ses compositions une fois arrêtées, procédé qui lui permettait de donner à ses draperies une remarquable ampleur et à ses figures un modelé sculptural répondant parfaitement à la tournure de son esprit [2]. Pour jeter sur le papier ses premières impressions, il ne se servait que de la plume, modelant avec elle ses figures assez sommairement par des hachures diagonales qu'il croisait dans les ombres les plus profondes, sans se préoccuper jamais de les assouplir pour leur faire épouser la forme du corps.

Mantègne dessinait à la plume comme il gravait au burin. Si l'on compare le croquis que nous publions avec la gravure représentant un combat de divinités marines que l'envie pousse les unes contre les autres, on y remarquera le même procédé pour enlever les figures en lumière sur un fond ombré d'une taille, une similitude complète dans le travail et une grande analogie dans le style des formes carrées et vraiment héroï-

1. Il est probable que Rembrandt possédait dans sa très-riche collection le dessin de Mantègne.

2. Les amateurs désireux de connaître le dessin de Mantègne dans une composition définitivement arrêtée en verront un spécimen dans la reproduction d'un monument à élever à la mémoire de Virgile (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 486). Ce précieux dessin a été fait par Mantègne à la suite d'une lettre qu'Isabelle d'Este lui adressa, lettre que M. Armand Baschet a retrouvée dans les archives de Mantoue. La *Gazette* a encore publié, même tome, page 482, un dessin de Mantègne exécuté à la plume.

ques des têtes de chevaux. Mais à ces ressemblances matérielles ou esthétiques qui prouvent l'authenticité du dessin s'arrêtent les rapports existant entre ces deux compositions, et nous ne chercherons pas dans ce dessin, comme l'a fait Ottley, une première pensée pour le combat des divinités marines. L'attitude toute pacifique des Tritons qui maîtrisent l'ardeur des coursiers dit assez que ces nobles bêtes ne devaient




TRITON, PAR MANTÈGNE.

point prendre part à la terrible mêlée retracée dans la gravure, tandis que l'existence de deux nielles, l'un dessiné par Peregrini da Cesena (Duch., n° 214), l'autre attribué à Marc-Antoine (Duch., n° 213), prouve qu'elles étaient destinées à figurer parmi le cortége triomphal de Neptune. La feuille complémentaire de ce dessin, sur laquelle était tracé le char du dieu, aura disparu par la négligence de quelque orfévre, comme

tant d'autres croquis affectés au même usage. Hélas! au xv^e siècle comme au xix^e, les artistes ne prenaient qu'un soin médiocre des œuvres qui leur étaient confiées dans un but de reproduction, et, malheureusement, Mantègne, ce maître hors ligne qui fournit un si grand nombre de compositions sublimes à toute une pléiade d'artistes, a eu, plus que tout autre, à souffrir de leur coupable négligence.

ÉMILE GALICHON.



# LA CARICATURE ET L'IMAGERIE

## PENDANT LA GUERRE DE 1870-1871

**En Allemagne, en France, en Belgique, en Italie et en Angleterre.**

---

### ALLEMAGNE.



ES nations, comme les héros primitifs ou sauvages, ne manquent jamais, au moment de se mesurer, puis pendant et après le combat, de se menacer, de se railler et de s'injurier.

A côté des protocoles officiels en beau langage jaillissent les caricatures et les articles de journaux qui traduisent en traits plus vifs, plus sincères, les sentiments, les espérances, les illusions, les colères et les joies des peuples.

L'imagerie, à son tour, plus calme et plus grave, célèbre les faits accomplis, les exploits, les conquêtes, les solennités.

La lutte caricaturale et satirique n'a pas été moins violente que la guerre même entre nous et nos ennemis.

Berlin, Munich, Leipzig, Dresde, Dusseldorf, Hambourg, Darmstadt, Stuttgard et le Hanovre ont activement produit, sans compter les journaux comme le *Kladderadatsch* et les *Guêpes berlinoises* (Berliner Wespen), de nombreuses séries de feuilles volantes avec des caricatures, d'*Albums satiriques et humoristiques de la guerre*, de *Souvenirs*, de *Guirlandes*, de *Tableaux de la guerre*, de *lieders* illustrés, de dialogues, de petites brochures, de plaquettes, de quarts de feuille à dessins, de planches séparées reproduites par la photographie. Les principales des grandes séries

caricaturales allemandes ont été publiées au long du cours chronologique des événements et portent parfois des titres empruntés à l'artillerie, ce sont par exemple les *Schrapnels*, de Dusseldorf, les *Zündnadeln* (les aiguilles à feu, celles du fusil Dreyse), de Darmstadt.

Des collections de portraits, des *Galeries des acteurs des événements, des Français dévoreurs de Prussiens*, des Suites sur le *Retour des Vainqueurs*, de grands albums luxueux comme celui de l'*Histoire du Coq gaulois*, publié à Munich, d'autres plus petits, coloriés, dont quelques-uns se déplient à la façon de nos A, B, C pour les enfants, toutes les formes, tous les modes sont employés en Allemagne pour donner issue à la caricature. On la retrouve sur les pipes en porcelaine et sur les étuis à cigares en bois. Enfin les papiers pour enveloppes de cartouches et ceux qui ont servi à faire des paquets de tabac sont souvent des morceaux de ces plaquettes et de ces quarts de feuille illustrés de caricatures dont il a été parlé un peu plus haut.

Dans leurs différents ensembles d'images railleuses, les Allemands aiment à reproduire Michel, leur type de paysan, et surtout *Kustschké*, le type actuellement tout à fait populaire du landwehrmann et par conséquent le type national. Dès les premiers jours de juillet, ils les montrent volontiers livrés aux travaux ou aux plaisirs de la paix, ainsi que le roi Guillaume qu'on voit buvant sa chope sur un banc des jardins d'Ems, lorsque soudain l'empereur des Français vient leur chercher, — et ici il y a un certain comique, — une *querelle d'Allemand*.

L'image traduit d'autant plus facilement ce dernier mot qu'il signifie en même temps arracher une barrière.

On ne s'est pas bien rendu compte en France, du reste, du puissant sentiment national que la guerre éveilla de l'autre côté du Rhin.

Il faut bien le dire, une des causes de notre défaite a été la force, la *volonté* surtout, que l'explosion de ce sentiment communiqua aux soldats allemands.

Les journaux illustrés de Bavière, de Saxe, de Prusse, etc., abondent comme les nôtres, à cette époque, de dessins représentant les troupes fêtées à leur passage dans les gares, les étudiants, les paysans allant rejoindre leurs bataillons de landwehr, au milieu des acclamations, des embrassades et des pots de bière. Notre ambassadeur, M. Benedetti, fut le premier en butte à de nombreuses caricatures, dès le commencement avec M. de Gramont et Émile Ollivier, que la protestante Allemagne du Nord s'est plu à figurer souvent comme les ministres diaboliques de l'empereur devenu lui-même un satan. Du reste, la violence des satires et des attaques du crayon allemand contre Napoléon III et son entourage



égale, si elle ne le dépasse, tout ce qu'ont fait chez nous les républicains.

Le texte autographe du traité proposé à la Prusse par M. Benedetti après Sadowa a été fréquemment reproduit par la photographie; il est, habituellement aussi, ajouté aux *Histoires de la Guerre* qui ont été très-nombreuses.

Un chant intitulé la *Sentinelle du Rhin* (Die Wacht am Rhein) eut, dès le début des hostilités, un très-grand succès. Il était dû à un poëte nommé Max Schneckenburger, dont la figure pointue ressemble beaucoup à un museau de fouine, et à un compositeur qui s'appelle Carl Wilhelm. Ce chant, réédité sans cesse, parut avec des illustrations qui variaient souvent, mais dont la faveur générale adopta surtout celles qui montraient la sentinelle, soit sous les traits du fusilier Kustschké, soit sous ceux de la symbolique Germania, en costume du moyen âge.

Une actrice d'un petit théâtre de Berlin, Minna Hänsel, fit aussi quelque bruit en imaginant d'organiser un bataillon d'amazones. Bien que le gouvernement prussien n'eût point permis de réaliser ce projet, il joua un certain rôle dans la caricature; les amazones et Minna Hänsel furent représentées assez souvent. Dans un des petits cahiers populaires à un ou deux groschen qui furent publiés en grand nombre, et où l'on commentait la guerre dans le langage du peuple, on demande que Minna Hänsel soit nommé général pour combattre spécialement le général Leflô, à cause de son habileté à prendre les Floh (puces).

Les premières victoires ont été si promptes, que les caricatures allemandes n'eurent pas le temps de préluder. Après avoir montré Napoléon buvant du sang pour se rajeunir, elles eurent immédiatement des triomphes sous le crayon.

L'ivresse du succès déborda sur-le-champ dans les têtes germaniques. Une chose assez curieuse, c'est que le doute sur l'issue finale n'apparaît pas durant tout le reste de la campagne. Évidemment pour les deux peuples tout dépendait de l'influence morale des premiers coups.

On voit défiler dans ces séries d'images les impressions successives de l'Allemagne.

Les turcos et les mitrailleuses la préoccupent d'abord. L'empereur lui apparaît satanique, surtout à cause de ces engins mystérieux et de ces soldats noirs et sauvages. Elle lui reproche de prétendre être « à la tête de la civilisation » en employant les turcos et les mitrailleuses. Ce mot : la tête ou la pointe de la civilisation, servira souvent aux plaisanteries de nos ennemis, qui aimeront à dessiner à leur tour un uhlan emportant et mettant un officier français à la tête de la civilisation, c'est-à-dire à la pointe de sa lance.

Cependant les premiers trains de nos prisonniers arrivent dans les gares allemandes, au milieu d'une foule avide de les voir et dont une partie a envie de les tuer et de les insulter, tandis qu'une autre se pique d'offrir au malheur des cigares, du café, de la bière.

Une caricature d'un album assez sauvage dû à un dessinateur nommé Matthis, d'Elberfeld, trahit assez bien le peu d'égards qu'il y avait envers nos prisonniers au fond du vrai sentiment allemand. Elle a trait à un fait exact, à un simple fait divers. Un train de nos soldats captifs s'arrête à Halle. Une femme leur offre du café, le sous-officier chargé de la garde du convoi s'arrange de façon à culbuter le café en ouvrant la portière pour laisser entrer l'offrande. Les spectateurs rient et applaudissent. Le trait est significatif.

Bientôt l'effroi inspiré par la mitrailleuse et le turco est passé.

La mitrailleuse ne sera plus qu'un filtre à café pour les vainqueurs,



ROSALINDE ET LE TURCO

Souvenirs de 1870 (Munich).

le turco n'est plus qu'une poupée, un singe, un casse-noisette, avec de grandes dents et de gros yeux. Le fusilier Kustschké assomme les turcos et les zouaves par douzaines. L'ombre d'un uhlan fait fuir toute l'armée française.

Mais ce sont les turcos qui reviennent sans cesse dans la caricature. Celle-ci s'inquiète et se fâche de la curiosité des femmes pour les soldats

algériens. Tantôt elle montre les amazones de Berlin combattant à la danse avec eux, tantôt elle institue des bureaux de mariages où toutes les Allemandes trop maigres, trop grosses, trop laides vont se choisir un turco pour époux. Ailleurs, c'est toute la légende de Rosalinde, jeune fille sentimentale et riche, suivie de sa gouvernante et de son domestique, qui s'éprend d'un de ces noirs casse-noisette à grandes dents, et lorsqu'à la fin elle veut lui donner sa main à baiser, il la lui dévore.

Les railleries sur la *gloire* et la *grrrrande nation* ne s'arrêtent plus. Ce qui touche à l'empereur est presque toujours sinistre. Une des premières caricatures du *Kladderadatsch* le représente conduisant son cercueil que traînent les chevaux squelettes de la mort. Presque partout le diable, la mort et le mot *Blut* (sang) l'accompagnent dans ces images, sans compter les innombrables figures et postures purement burlesques où il apparaît.

Le drapeau français est devenu une crinoline : *In hoc signo vinces!* dit la légende. Les robes de femmes trouvées dans les bagages à Wœrth sont pendant un moment le symbole de nos armées. Les soldats allemands s'en affublent pour faire des mascarades sur le champ de bataille. D'intraduisibles plaisanteries jouent sur le mot *Mac-mahonneur*.

Les lieder abondent, lieder joyeux de soldats, lied de Kustschké, lied du saucisson aux pois, lieder de guerre et bien d'autres.

L'Allemagne est convaincue du succès, ses bourgeois s'embarquent à la suite des armées pour se régaler des siéges et des victoires. La caricature envoie, elle aussi, ses types bourgeois sur le théâtre de la guerre, Schultze et Müller, le Dupont et le Durand du *Kladderadatsch*, Kobold et Zappelmann, Michel, sont les héros d'albums et de *séries*. Mais la palme reste toujours au fusilier Kustschké qui reparaît dans tous les formats, dans tous les genres : populaire, artistique ou luxueux.

Le *hat ihm schon*, idiotisme qu'on ne peut guère traduire que par notre *il a son compte*, revient souvent en légende au bas des dessins relatifs à nos revers.

Un refrain d'un des lieder de Kustschké a été très-populaire; il est assez curieux en ce qu'il montre dans le langage du peuple, à propos du nom de Napoléon, la même altération que notre Napoléion paysanesque : *Was kraucht dort in dem Busch, hum! — Glaub' ich es ist Napolium* (ou *Napolijum*).

Les Allemands relèvent volontiers le contraste entre notre espérance d'entrer à Berlin vainqueurs et peut-être le 15 août, et l'arrivée de nos prisonniers dans la capitale de la Prusse avant cette date. Mi-août, mi-août, nous fait miauler le *Kladderadatsch*. Une assez belle caricature fait

trôner dans le Kœnig-strasse un groupe pyramidal de soldats français surmonté par un sapeur qui a un énorme bonnet à poil. A leurs pieds sont prosternés les Berlinois; un landwehrmann, le bras en écharpe, joue de l'orgue pour les réjouir.

Nos processions des boulevards en juillet, aux cris de : A Berlin! à Berlin! figurent en pendant avec d'interminables files de régiments captifs.



LE ROI DES AULNES

Schrapnels (Düsseldorf).

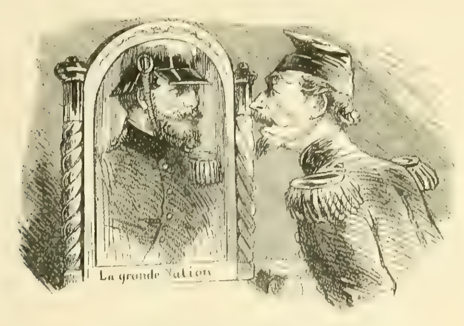
La catastrophe de Sedan est arrivée, l'empereur est envoyé à Wilhelmshöhe.

Wilhelmshöhe! le jeu de mots, l'image est facile : au haut de Guillaume, la hauteur de Guillaume! L'esprit allemand adopte pour la traduire aux yeux un dessin représentant Napoléon III planté comme un papillon grotesque sur la pointe du casque du roi de Prusse.

Le Rhein Fall, la chute du Rhin est devenue la chute de l'empereur français. Désormais on le représentera avec l'impératrice et le prince impérial qu'ils appellent Loulou (Lulu), tenant dans sa main la balle ramassée à Saarbruck, en famille de mendiants, voyageant leurs paquets sur le dos.

Déjà l'éducation de Lulu a consisté à apprendre de son père à jouer de la mitrailleuse, transformée en seringue inoffensive dont se rient les guerriers germaniques. Le vélocipède aussi est un fréquent attribut dans les dessins. Les zouaves et les turcos partent en guerre montés sur des vélocipèdes. La famille impériale apparaît souvent sur le vélocipède.

Avec Sedan surgissent les crayons qui infligent à l'empereur toutes les attitudes humiliées : la gloire est culbutée dans la boue, Bismarck échenille l'Europe, Guillaume est le chasseur qui a forcé la bête, ou encore le roi des aulnes qui fait fuir éperdus dans la nuit Napoléon et son enfant. Leipzig, Rossbach, Waterloo, sont les pas dont nous suivons la



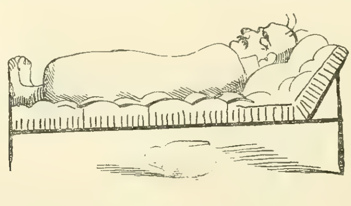

SURPRISE DE LA GRANDE NATION.

(*Kladderadatsch*).

trace laissée en Allemagne par nos prédécesseurs. La grande nation, sous les traits d'un officier, veut se regarder dans un miroir; la glace lui renvoie au lieu de son image celle d'un officier prussien : l'Allemagne a pris la place de la France. Le type militaire français est marqué dans ce qu'il a de plus vulgaire plutôt encore qu'il n'est grotesque, et ils choisissent ce qu'ils ont de plus beau dans le type saxon à la grande barbe rousse, pour l'y opposer. Il en est de même de Guillaume, qu'ils embellissent de façon à en faire une sorte de vénérable docteur pour contraster avec les laideurs dont ils surchargent Napoléon.

Tout cela semble du délire et nous paraît amer; il faut n'avoir point vu nos caricatures triomphantes de la première république et du premier empire, pour ne pas comprendre froidement ces exultations des peuples, surtout quand *l'inespéré* préside, comme en 1870, aux destins du vainqueur.

Les victoires grandissent, on pourrait dire à vue d'œil, Bismarck dans l'opinion publique. La Prusse vaincue, c'était un homme perdu, évidemment, qui roulait au fond de la haine et du mépris de son pays. Désormais le voilà entré dans la légende. Sur son crâne tout chauve se dressent trois cheveux, que la caricature y plante et y entretient avec amour. Il y a même un moment où elle les fait pousser et fleurir. Le *Kladderadatsch* l'appelle Sa Troischeveurie Bismarck (*Seine Dreihaarigkeit*). La préoccupation allemande pour cette tête chauve va même si loin, qu'elle imagine pour le chancelier la plus étrange des récompenses : Guillaume, identifié comme on le verra tout à l'heure avec Barberousse ressuscité, lui fait de



BISMARCK AU LIT LE MATIN DE SEDAN

Kriegsbilderbogen (Dresde).

sa propre barbe une chevelure! réchauffant et rajeunissant ainsi ce crâne précieux[1].

Devant les caricaturistes d'Allemagne nos généraux et les maréchaux fuient à toutes jambes, sauf Bazaine *encagé* dans Metz.

« Vernagelte Stücke! » pièces enclouées ou pièces stupéfiées (le mot a les deux sens), lit-on au bas d'une image représentant les maréchaux pétrifiés et se creusant la tête à chercher la cause de leurs défaites.

Ici doit se placer l'histoire d'une erreur assez singulière commise par plusieurs journaux français vers le milieu de la campagne. Ils attribuèrent à un certain général Staff, qui aurait beaucoup vécu à la cour impériale, un espionnage si heureux qu'il permit à de Moltke, à Fritz et à Frédéric-Charles de dresser leurs plans à coup sûr. Or on avait bien lu en effet dans un journal allemand que, grâce aux renseignements recueillis par le général Staff en France, les chefs de la Prusse avaient pu préparer leurs manœuvres. Seulement c'était une faute d'impression ; il fallait lire *general Stab*, l'état-major général : autre sujet de gaieté pour la satire allemande.

*Le Gaulois* et *le Figaro* ont été caricaturés. Habillés l'un en arle-

1. La caricature représentant *Bismarck couché* est très-répandue en Allemagne.

quin, l'autre en pierrot, ce sont eux qui pendant le siége remettent dans les ballons les nouvelles *officielles* de la France. On a publié aussi en Allemagne des parodies de nos rapports militaires. Mais le journaliste qui les a le plus occupés est M. de Girardin. Ils lui attribuent l'idée de brûler les bois et celle d'employer à la guerre les animaux du jardin des plantes.

Les appels de Victor Hugo aux Parisiens et aux Allemands introduisirent le poëte dans les galeries caricaturales de l'ennemi, et il est à remarquer que dans le *Kladderadatsch,* par exemple, on copia à son sujet le type adopté par nos caricaturistes de 1835 ou 1840.

Du reste, les dessinateurs allemands ont fait ainsi quelques autres emprunts soit ironiques, soit de pure imitation à notre propre imagerie. Par exemple, le *Petit caporal* a été retourné par eux. C'est le fusilier Kustschké qui arrête Napoléon III à la frontière en lui disant : « On ne passe pas, quand même vous seriez le petit caporal. » Quelques types, quelques *formules* sont par eux pris à nos caricatures de la Révolution et de l'Empire. Ainsi leur dessin si populaire intitulé : *Haut sie auf den Chassepot* (tapez-les sur leur Chassepot), reproduit les corrections qu'on voit infliger à Brunswick, à l'empereur d'Allemagne, à la reine de Prusse par les soldats de la République et de Napoléon, dans les pièces du temps. Ils se servent également de la cornue distillatoire où nos dessinateurs actuels aiment à faire bouillir nos partis et notre Assemblée, et, pour les portraits de nos personnages, ils reprennent en général les réductions photographiques des *grosses têtes* chargées chez nous. Enfin ils ont imité ces grands soldats coloriés, presque de hauteur nature, qu'on voit souvent collés à la porte de nos papetiers. Ils ont enluminé, de la sorte et de cette taille, entre autres, une image de maréchal serrant sur son cœur un portefeuille bien bourré en roulant d'énormes yeux.

La satire *Haut sie auf den Chassepot* nous ramène aux préoccupations causées à la Prusse par l'Allemagne du Sud, à la sollicitude mise à célébrer partout la fidélité de la Bavière et l'étroite alliance des six États : Prusse, Bavière, Saxe, Wurtemberg, Hesse et Bade. A chaque instant apparaissent les éloges à la Bavière et les chants en tête desquels figurent les six États alliés, tandis que le *Kladderadatsch,* qui suit de plus près la politique journalière et ses menus faits, tracasse en revanche tantôt le comte de Dalwigk, ministre de Stuttgard, accusé de sympathies pour la France, tantôt Bebel, Jacoby et Vogt qui, en leur qualité de démocrates, demandaient qu'on fît la paix avec la République française, une fois l'empire tombé. La caricature en Bavière, à son tour, s'acharna plus d'une fois contre les *particularistes*, parce que ceux-ci, peu soucieux d'une

fusion étroite avec la Prusse dont ils craignaient la domination, étaient soupçonnés de souhaiter le succès des Français.

Une assez singulière plaisanterie et qui ne peut exister qu'en Allemagne, car elle est tirée de la grammaire allemande, poursuit la famille impériale dans beaucoup de caricatures. *Er, sie, es,* lui, elle, il, les trois genres du pronom personnel, servent à désigner l'empereur, l'impératrice et le jeune prince. L'obésité de Napoléon III qui augmenta, paraît-il, pendant la captivité à Wilhelmshöhe, est une source de figurations ridicules ou bizarres, dont la plus inattendue et la plus germanique est celle qui le représente en statue et en fontaine d'Hercule dans les jardins du château. Une de celles encore qui eut le plus de succès montre Bismarck envoyant à Cayenne tout le gouvernement impérial.

En regard de toutes ces choses, l'orgueil national se plaît à contempler Fritz fumant à cheval la grande pipe nationale. Il accouple les deux Fritz : Frédéric II et le Kronprinz. Il fait « tremper la soupe » aux Français «par une estocade allemande» de Guillaume. C'est encore ici un emprunt ou plutôt l'emploi même de nos termes populaires. On le retrouve à propos du maréchal Lebœuf et de nos soldats qui « sont les bœufs ». Il faut remarquer, en passant, certaines différences et en même temps analogies dans la symbolique et la mimique satiriques des deux pays. En France, après un désagrément, les gens « ont le nez long » ; en Allemagne, ils se bouchent le nez : cela sent mauvais. Nous avons aussi la même phrase, mais moins usitée et ne se traduisant pas par le dessin.

Le profond instinct moral des Allemands se marque par de très-nombreuses et joyeuses caricatures sur le pillage. Ils s'amusent beaucoup et *innocemment* à voir Kustschké et ses compagnons dans les rues de nos villages, chargés de volailles, de cochons et de bouteilles, tandis que les vieilles paysannes françaises courent après eux en joignant les mains. Le garde champêtre et le maire sont bafoués parfois aussi dans ces représentations. Quant au franc-tireur, il est l'éternelle victime du uhlan, qui se contente de l'emporter au galop en le tenant par l'oreille. Les uhlans occupent une grande place dans les illustrations comiques et sérieuses de l'Allemagne. D'après une caricature, un bourgeois français se voit partout environné de uhlans. Aux fenêtres, par la porte, dans les armoires, par des trappes, sous sa table, dans les cadres de ses portraits de famille, à la place de son propre buste, des uhlans!

Lorsque le 4 septembre arriva, le personnage qui d'abord frappa le plus l'idée populaire en Allemagne fut Rochefort. Rochefort, *empereur*, défraya les plaquettes, les demi-pages illustrées. Toutefois l'idée ne prit pas dans les régions plus hautes de la caricature. On se contenta, pour

attiser le feu guerrier et moral des Germains, de représenter la République comme une bande de détrousseurs et d'égorgeurs. Quel meilleur moyen de justifier la continuation de la guerre?

Il suffirait certainement de feuilleter les caricatures pour se convaincre, sans autre renseignement, que le siége de Paris a été l'événement solennel, épique de la lutte, bien plus encore que Sedan, malgré



LA VILLE DE PARIS

*Zündnadeln* (Darmstadt).

l'énormité lamentable de cette dernière catastrophe et la chute dramatique de l'empire.

Dès le commencement, les ballons remplacèrent, dans l'imagerie destinée à amuser les Allemands, les turcos et la mitrailleuse. On y vit Gambetta et le gouvernement de la défense allant tomber en ballon au milieu des sauvages, les Français se sauvant en ballon dans la lune, les uhlans prenant les ballons à la course, pendant imaginaire de nos hussards s'emparant jadis de la flotte hollandaise dans les glaces du Wahal, on y vit Kustschké jouer avec des ballons qu'il tenait par une ficelle.

Dans les régions plus spécialement politiques et *journalistes* du *Kladderadatsch*, on s'occupait plutôt des embarras de Bismarck ne sachant plus à quel gouvernement il avait affaire en France, et de Jules Favre demandant à garder Strasbourg, le naïf, parce que c'est « la clef de notre maison ».

D'autres dessinateurs connurent probablement la composition de M. Puvis de Chavannes sur la ville de Paris envoyant ses ballons à la province. Il peut n'y avoir que coïncidence, il semble y avoir eu parodie, comme on en peut juger par la gravure ci-contre.

Gambetta remplaça un moment l'empereur dans les railleries de nos ennemis, et les charges sur la Gloire recommencèrent à son sujet. On le fit conduisant avec Trochu le char de la Gaule qui s'embourbe, tandis qu'assise dedans la Gloire pleure à chaudes larmes. Ailleurs, il fuit en glissant sur la Loire glacée, en compagnie de la République, il a ses fourrures et il emporte le *sac;* la Gloire est tombée par terre; l'inévitable uhlan court au galop derrière lui. Sur une autre planche, en patinant sur la glace, il est tombé dos à dos avec Napoléon III. En même temps, les journaux illustrés ordinaires nous apprennent un fait peu connu ici. Après la prise de quelques canonnières sur la Loire, les Prussiens se donnèrent le plaisir d'avoir, eux aussi, des marins en France, et ils firent venir pour garder plus pompeusement leur prise quelques matelots et officiers de leur marine à Orléans.

Ces mêmes journaux illustrés répondaient à nos alarmes à propos des espions allemands par des histoires et des dessins dramatiques relatifs à la capture d'espions français. A l'embouchure de l'Elbe toute une flotille fut employée un jour à la poursuite de deux de nos compatriotes montés dans une barque, espions ou non.

Les gros canons vinrent se joindre aux ballons parmi les accessoires principaux avec lesquels jouait la caricature. Schultze et Müller parvinrent à entrer dans Paris en se jetant à cheval sur des obus. Nos boucheries de cheval, les chiens et les rats mangés servirent à leur tour de sujets, et aussi nos clubs. Le plan de Trochu y passa : il s'entendait avec Benedeck, le vaincu de Sadowa, pour le préparer.

L'aspect des boulevards de Paris avant la guerre, couverts de promeneurs, comparé à leur physionomie pendant le bombardement, sous une pluie d'obus abattant les arbres et les passants, plaisait à la douceur d'âme allemande qui a beaucoup aimé à figurer, durant cette guerre, les pluies d'obus et les incendies sérieux ou satiriques.

Garibaldi fut, de son côté, un point de mire. Impotent, il était obligé de se faire soutenir par Crémieux et Gambetta, ou bien il figure en sal-

timbanque avec son fils. Finalement, il s'en retourne à Caprera, pacifiquement monté sur un âne.

Lorsque est proclamé l'empire d'Allemagne, une sorte de cri s'élève : *Barbarossa ist erstanden!* Barberousse est ressuscité! L'esprit germanique s'empare de cette idée, qui caresse son penchant pour les traditions historiques; les chants et les images pleuvent.

On sait que, selon la légende, l'empereur Frédéric Barberousse est endormi au fond d'une caverne, d'où il sortira au jour du réveil pour reprendre son trône.

Guillaume sera donc le moderne Barberousse, Barbe-Bleue diraient plutôt les Français.

Les compositions symboliques abondent sur l'empire d'Allemagne renaissant de la guerre, sortant de la chaudière où les démons français voulaient le faire périr, marchant triomphalement dans le char de la Victoire, rendant à la patrie l'Alsace et la Lorraine, ou bien traîné par ses ennemis attachés au joug. A l'arbre de Noël de l'empereur Guillaume pendent les titres de ses triomphes et la croix de fer instituée pour cette campagne. Le *Kladderadatsch* décernera la croix du Saucisson aux non-combattants. Il rappellera aussi avec fierté que les temps sont passés où les papes faisaient faire pénitence pieds nus dans la neige aux empereurs d'Allemagne comme Henri III. Non-seulement Guillaume est Barberousse, mais il est aussi Charlemagne; il en porte la robe et la couronne.

Il est à remarquer que le prince Frédéric-Charles figure à peine dans tout ce mouvement de l'imagerie. La caricature, du moins, le laisse de côté ou à peu près. N'est-il donc pas populaire avec sa tête d'étudiant impertinent? Bismarck et Guillaume, voilà les deux héros du peuple, ensuite vient le Kronprinz Fritz, puis un peu de Moltke, auquel on fait écouter le bummi, bummi des canons.

Le désastre de Bourbaki a donné lieu au *Kladderadatsch* de représenter Kustschké passant subitement, par-dessus la frontière, à la mère Suisse et à ses enfants les Cantons, une boîte de 80,000 soldats. Ce cadeau cause un tel émoi que les Cantons en laissent tomber de grands fromages qu'ils portent sur leur tête.

Mais l'heure de capituler est venue, l'empereur Guillaume *encloche* sous son casque Paris avec ses forts! Les Prussiens défilent sous l'Arc de triomphe, qu'ils appellent ironiquement leurs Fourches-Caudines. Partout s'étale, revient, est reproduite grande, petite, noire, coloriée, cette image des soldats allemands débouchant par l'Arc de triomphe.

La guerre est finie, les caricaturistes font encore hommage à Bismarck de quelques-unes de leurs compositions : il ramène au Reichstag,

comme deux enfants égarés et retrouvés, la Lorraine et l'Alsace, puis il médite sur ses cinq milliards, embarrassé de les employer.




LA CAPITULATION DE PARIS

*Kriegs-Album* (Elberfeld).

La note sentimentale apparaît quelquefois, cependant elle est rare. La paix! inscrit le ***Kladderadatsch*** sous une tombe de zouave, la paix!

écrit-il sous une tombe de Prussien, la paix dans la mort, dans le cimetière! L'imagerie illustre une poésie d'un Carl Weitbrecht: le *Premier Mort,* et les blessés écrivant la *dernière lettre* jettent de temps en temps la pensée triste à travers le constant hourrah des victoires.

L'imagerie sérieuse suit pas à pas les batailles. La chromolithographie allemande est arrivée, on le sait, à des souplesses et à des éclats de ton très-remarquables. Celles de Gustave Weise, de Stuttgard, sont souvent d'une couleur presque égale à de la peinture. Un de Moltke à cheval rappelle les pièces anglaises de chevaux et de courses. La neige et la flamme sont le perpétuel décor de ces tableaux où, parmi les plus saisissants, figure celui du siége de Paris avec les batteries de gros canons, la gueule en l'air. Les dessinateurs qui ont composé ces chromolithographies, ainsi que quelques autres séries de gravures sur bois coloriées, ont plus de liberté, d'aisance et donnent en général plus de physionomie aux figures et aux paysages que les dessinateurs des journaux illustrés, bien qu'il y ait un air de famille entre eux. Ils ont travaillé moins vite et quelques-uns semblent avoir suivi la façon de Mentzel, cet habile disposeur de foules et de groupes et ce vif indicateur de physionomies. Un de ces bois, qui représente les Français se ruant sur un pont-levis à Sedan pour rentrer dans la ville, est très-mouvementé et très-habilement colorié. Ces séries vont en amoindrissant la part de l'art jusqu'à l'image à la façon actuelle d'Épinal ourdement barbouillée. Berlin, Mayence, Elbing, Stuttgard, fournissent en grande partie ces collections où, du reste, même parmi les bois coloriés, on ne retrouve plus trace de l'ancien art allemand du bois, solennel, simple et minutieux.

Des galeries de portraits coloriés ou noirs des princes et des généraux allemands font partie de ces séries. Évidemment la tête de vieux savant qu'a de Moltke porte en elle le caractère de cette guerre. Les autres, quelque talent militaire qu'on puisse leur attribuer, Frédéric-Charles, Voght de Rheitz, Steinmetz, Werder avec sa face de dogue, Manteuffel et son air de barbet railleur, ne sont que secondaires, sauf Blumenthal au gros nez, qui rentre dans la catégorie originale des têtes de savant. Le roi de Saxe ressemble à un bourgeois d'Henri Monnier, le roi de Bavière à un pianiste en vogue, l'empereur Guillaume à un gentilhomme campagnard; Bismarck est sinistre, mais quoique d'un type essentiellement germanique, il se rattache comme de Moltke à l'ordre des visages intellectuels et particuliers.

Quant aux journaux illustrés, leurs gravures et leurs compositions, sauf un certain caractère plus ample, plus travaillé, plus consciencieux dans le rendu, ressemblent beaucoup aux nôtres, et il n'y a rien de spé-

cial à relever dans l'*Illustrirte Zeitung*, l'*Uber Land und Meer*, le *Gartenlaube* et les autres.

Cependant, la paix faite, les guerriers reviennent dans leurs foyers. Kustschké se jette dans les bras de sa femme Carliné, c'est le nom du type populaire féminin. Les Gretchen, Lieschen, etc., sont ou littéraires ou bourgeois. Comme en France, c'est aux pieds des bonnes et des cuisinières que les héros déposent leurs lauriers. Ils en sont dorénavant toujours chargés dans les images. Dans ces séries du Retour des vainqueurs il se trouve parfois quelques grivoiseries : le uhlan va voir sa bonne amie : « Avant tout, dit celle-ci, laisse-moi tâter si la pointe de ta lance n'est pas émoussée. » C'est au retour que les gras ambulanciers, qui ont bien festoyé le long de la campagne, regardent avec une narquoise admiration le combattant devenu maigre comme un clou sous sa charge de lauriers.

De même qu'en France victoire et gloire, lauriers et guerriers riment, en Allemagne c'est *Krieg* (guerre) et *Sieg* (victoire), *Heer* (armée) et *Lorbeer* (laurier).

Il faut se figurer Berlin à cette époque du retour triomphal. Tandis que la foule acclame l'empereur Guillaume, grimpée sur toutes les saillies et les corniches de l'énorme piédestal de la statue de Frédéric le Grand, on vend dans les boutiques des transparents pour les illuminations avec un choix d'inscriptions d'allégresse ; on y vend aussi des couronnes de laurier ; l'Allemand méthodique tenant à mettre en scène les métaphores, on y vend des médailles et des croix de souvenir pour la campagne de France, comme on avait inventé chez nous les jetons de présence pour le siége ; les gens se promènent avec les pipes ornées de sujets guerriers, et sur les étuis à cigares de ceux-là on est sûr de voir Kustschké terrassant le turco. Kustschké a les honneurs de la fête autant que Guillaume ; chez les pharmaciens est affichée de la poudre de Kustschké, et déjà les papetiers ont préparé pour les enfants le jeu du fusilier Kustschké en 24 cartes. Les collections des dépêches de la guerre, l'almanach de Bismarck, les cartes humoristiques de l'Europe, s'ajoutent aux albums, aux galeries, aux séries, aux photographies, aux images dont il a été déjà question. Au milieu de toute cette joie, la vie intime continue son train. Les annonces révèlent que M^lle^ X*** désirerait trouver une somme de 25 thalers ; qu'une famille honorable offre un asile aux dames obligées de vivre pendant quelque temps dans le repos et la retraite ; ou bien elles proposent « aux hommes seulement » des livraisons de *lectures piquantes*, telles que les *Mystères des cloîtres*, les *Belles femmes de Vienne* ; elles offrent encore des albums de photographies d'après nature ; les *Passions galantes*, l'*Album de Vénus*, etc., et aussi les *Aven-*

*tures du chevalier de Faublas;* Rudolph Mose, le de Foy allemand, affiche son entremise interlope entre les messieurs et les dames; les bureaux de loteries, il y en a du reste pour les blessés, tiennent leurs portes ouvertes. L'Allemagne, en un mot, se montre non moins capable que nous de tenir la tête de la civilisation.

Après la paix, les caricatures allemandes sur nous ont continué dans les journaux satiriques, tels que le *Kladderadatsch.* Elles sont curieuses en ce qu'elles portent surtout sur nos partis. Elles commencent avec la réunion de l'Assemblée nationale à Bordeaux, où chacun des prétendants débite son appel à la nation. Paraphrasant ensuite un passage du chant de la *Cloche* par Schiller, elles montrent M. Thiers agitant la sonnette du président avec cette devise : « Que votre première sonnerie soit la paix! »

Une des plus fines, et qui aurait pu être française, fait remarquer que notre amour pour le théâtre est si grand, que nous mettons notre Assemblée dans une salle de spectacle, soit à Bordeaux, soit à Versailles. Une autre représente la France coiffée du bonnet republicain et qui, assistée de M. Thiers ébahi, se tord les mains en regardant ses enfants se gourmer et s'assommer. Plus loin M. Thiers du haut de la tribune s'apprête à suivre dans le vide les étoiles françaises qui ont filé depuis le 4 septembre.

Pour la caricature volante, celle qui paraît en feuilles séparées ou que la photographie reproduit en planches séparées, c'est un grand sujet d'amusement que de figurer la procession de nos dix gouvernements successifs et alternatifs depuis 1789.

Pendant la guerre, les neutres ont causé quelque dépit à l'Allemagne; on en retrouve également la trace dans les caricatures, où l'on voit le lion belge nous tendre la patte, l'oncle Sam et John Bull nous fournir des armes et des munitions, l'ours russe menacer le Divan. Une certaine joie y est témoignée à propos du refus opposé par M. de Beust aux démarches de M. Thiers. M^me^ de Metternich s'y trouve attaquée.

Du reste tout figure dans les journaux satiriques qui pouvaient suivre le mouvement politique : les Juifs, les tentatives des Mennonites pour échapper au service militaire au nom de leurs principes religieux, les affaires du chanoine Doellinger à Munich avec la cour de Rome et une foule d'autres menus faits.

Le caractère artistique de la caricature allemande a plusieurs degrés. Les images qui illustrent les brochures et les quarts de feuille à un groschen, un demi-groschen, sont purement plates ou grossières, œuvres d'une maladresse expéditive.

Ensuite viennent des albums et des séries où la maladresse est voulue; là elle cherche la naïveté et une fruste énergie, gravant le bois avec les grandes et lourdes tailles de l'ancienne imagerie.

Un autre système fond ces formes amples avec le travail plus leste et plus complexe adopté par les graveurs modernes. Enfin, autour des écoles de peinture, à Dusseldorf, à Munich, à Berlin, on se pique de dessiner et de graver finement. La taille y donne une douceur un peu molle et ôte passablement d'accent aux compositions, quoiqu'on mette peut-être en celles-ci plus de subtilité et de recherche. Elles sont, il est vrai aussi, réduites à un cadre plus petit. Les caricatures que nous publions fournissent un spécimen de ces différentes manières.

C'est à l'obligeance amicale de M. de Liesville, qui possède une des plus importantes collections de Paris, relatives à l'histoire contemporaine depuis 1789, que nous devons d'avoir pu tracer cette esquisse et celles qui suivront sur la caricature européenne actuelle.

DURANTY.

*(La suite prochainement.)*



# L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

## D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

## (1666-1792[1]).

### VII. LETTRES DE NATOIRE.

3 mai 1758.



oila le rouleau que j'ay l'honneur de vous envoyer des études de trois pensionnaires, nommés Monnet, Flagonart et Brunet[2]. Je souhaitterois qu'elles fussent au point de vous faire oublier par leurs mérittes le retard à s'acquitter de ce devoir[3]. C'est tout ce que j'ay pu tirer de leurs talens, et ce n'a pas été sans peine. Parmi ces dessains, il y a quelques traits pris au papier vernis sur des tableaux antiques, que M. le comte de Caylus m'a demandé : je vous prie, Monsieur, de les séparer et de vouloir bien luy faire tenir...

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 128, 344, 462; t. II, p. 62, 171, 270, 352, et t. IV, p. 267.

2. Charles Monet, élève de Resfout; J.-B.-Honoré Fragonard, élève de Boucher, qui acquit une certaine renommée, arrivés tous deux en 1756 avec Brenet.

3. Voici le jugement de l'Académie de Paris sur ces études : « La figure académique d'homme peinte par le sr Fragonard a paru moins satisfaisante que si on n'avoit pas connu les dispositions brillantes qu'il fit paroître à Paris... Il en est de même de sa tête de prêtresse, qu'on trouve peinte d'une manière un peu trop doucereuse; mais on a été plus satisfait de ses dessins, qu'on trouve dessinés avec finesse et vérité. Pour ce qui concerne le sr Monnet, on a été satisfait à beaucoup d'égards de sa figure

On vient de trouver une très-belle statue de *Vénus* antique aux environs de Rome : on la restaure actuellement; si vous jugiez à propos que l'on trouvât le moyen de la mouler, cela feroit un bon meuble pour l'Académie.

30 août 1758.

Je suis charmé que les remarques que vous avez faittes [sur les envois des élèves] se rapportent parfaitement à tout ce que je leur avois dit. J'espère qu'ils en profitteront... Flagonard, avec des dispositions, est d'une facilité étonnante à changer de party d'un moment à l'autre, ce qui le fait opérer d'une manière inégale. Ces jeunes cervelles ne sont pas faciles à conduire. Je tâcheray toujours d'en tirer le meilleur party sans les trop gêner, car il faut laisser au génie un peu de liberté.

18 octobre 1758.

Le s^r Brunet vient d'achever sa copie du tableau du Caravage : il y a travaillé avec zelle et sans relâche; j'en suis assez content... Le s^r Flagonard avance celle qu'il fait d'après Pietre de Cortone au Capucin. Ce jeune artiste a un peu de peine à peindre les chairs et à donner le vray caractère des airs de teste; je l'exhorte à ne point se lasser pour le retoucher de nouveau, car il s'imagine déjà avoir fait tout ce qu'il faloit et tout ce qu'il pouvoit.

J'ay fait revivre un usage d'étude qui se fesoit de mon tems à l'Académie, dans le tems des vacances, où nous dessinions d'après le modelle des figures touttes drappées et de différens habits, surtout des habits d'église, qui occasionnent de fort beaux plis. La séance n'est que d'une heure, car le modelle ne peut pas se reposer. On emploie trente à quarante soirées, et on donne par séance un teston.

J'ay donné, Monsieur, par votre ordre, une chambre au fils de M. Allegrin[1], M. Cochin m'ayant écrit que vous l'aviez accordé à son père. Ce jeune homme me paroît avoir bonne envie de s'avancer : il vient de gagner un prix de sculpture dans la seconde classe à Saint-Luc.

académique d'homme; cependant on voudroit plus de fraîcheur et de variété dans les demi-teintes de la chair... A l'égard du s^r Brenet, on a surtout été content du bas de la figure de son académie; mais on blâme des tons trop olivâtres dans les ombres. On a été moins satisfait de sa demi-figure représentant le *Silence*, peinte d'une manière plus pesante... » (31 juillet 1758). L'année suivante, on fut plus content de Fragonard, bien que l'excès « de soin parût remplacer avec peu d'avantage la facilité de pinceau qu'il portoit peut-être cy devant à l'excès. » (11 octobre 1759.)

1. Gabriel Allegrain, sculpteur, fils de Christophe-Gabriel et d'une sœur de Pigalle, né en 1733.

28 février 1759.

J'ay de la peine à faire aller certains particuliers. Je voudrois que tous fissent des progrès aussi sensibles que le s[r] Robert, protégé de M. le duc de Choiseul, auquel vous accordé un logement à l'Académie. C'est un bon sujet, et qui travaille avec une ardeur infinie : il est dans le genre de Jean-Paul Panini. J'ay beau le citter pour exemple; il y en a peu qui l'imitent[1].

4 avril 1759.

Le pape fait couvrir certaines parties un peu trop nues dans les ouvrages de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. C'est un peintre nommé Stephano Possi, homme de méritte, qui, après bien des représentations pour ne pas mettre les mains à des œuvres aussi respectables, est chargé de cette opération, qu'il fait avec toutte la discrétion possible en détrampe, affin que par la suitte, ayant un pape moins scrupuleux, on pût facilement ôter les voiles répandus en différents endroits.

29 août 1759.

J'ay l'honneur de vous présenter ce petit tableau dont je vous avois parlé. L'idée de ce petit morceau m'est venue à l'occasion d'un jeune homme de quinze ans qui roule dans Rome, fils d'un boucher, qui semble avoir été fait exprès pour représenter un jeune Silène. Après l'avoir dessiné, j'en ay formé ce petit ouvrage, que l'on peut titrer *Une Vendange de Silène*. Il m'a paru susceptible de quelques effets de lumière favorables pour la peinture. Je souhaitterois que vous le trouvassiez passable et qu'il fût digne de trouver une place dans votre cabinet[2].

1. Il s'agit d'Hubert Robert, connu sous le nom de *Robert des ruines*, qui était né en 1733 et qui séjourna longtemps en Italie.

« Il me revient de tous les côtés, répondit Marigny, de grands éloges du s[r] Robert. Ordonnez luy de ma part de me faire un petit tableau, à sa fantaisie, de 20 ou 25 pouces sur 10 ou 12; si je suis content de ce tableau, il n'aura pas perdu son tems en le faisant. » Robert envoya un tableau d'architecture, orné de figures, dont on fut enchanté. Marigny écrivit le 29 août : « On pense icy sur son compte, comme vous, qu'il peut faire un jour un grand sujet. »

2. Marigny a écrit en marge, à propos de ce tableau : « *Coussi coussi.* » Mais dans sa réponse, il traduit ainsi cette appréciation : « Vos ouvrages sont toujours marqués au coin du talent et des lumières de votre art. »

19 septembre 1759.

Le s[r] Robert a été attaqué d'une maladie si dangereuse, qu'on ne croyoit pas qu'il pût en réchaper : fièvre tierce, transport au cerveau, inflammation au bas ventre. Il est présentement hors de danger. Il est d'une complexion forte et robuste, et il en abuse pour vouloir trop forcer ses études; c'est par sa faute qu'il a des rechutes. Il m'a dit que vous luy accordiez une place de pensionnaire... Les quatre places qui doivent être remplies par les nouveaux élèves, qui sont en chemin, sont actuellement libres par le départ des s[rs] Hélin, architecte, les deux frères Brenet et Louis [1], architecte. Il est de conséquence que je vous informe, Monsieur, de ce qui arrive assez souvent : plusieurs de ces messieurs contractent des dettes de part et d'autre et partent sans les satisfaire, ce qui cause des murmures et des plaintes, qui vont même quelques fois chez M. l'ambassadeur et qui rejaillissent sur moy; ce qui ne fait pas un bon effet pour l'Académie. Des quatre qui viennent de partir, il n'y a que le s[r] Louis, architecte, dont j'ay lieu de me plaindre : plusieurs à qui il devoit m'en ayant informé pour être satisfaits, je lui retins cette somme avec celles qu'il devoit à des personnes qui restent dans l'Académie. Son caractère peu docile et emporté luy a fait tenir des termes peu mesurés;... il part brusquement, sans revenir de tous ses écarts... Les chambres des pensionnaires occasionnent souvent des disputes par le choix que chacun prétend avoir. Il seroit nécessaire, Monsieur, pour mettre fin à ces désordres, de m'envoyer un ordre de votre part auquel ils soyent obligés de se soumettre. La difficulté qu'il y a à tirer d'eux les études qu'ils doivent vous envoyer doit vous prouver que, dans les autres parties de moindre conséquence, rien ne peut les y porter [2].

21 novembre 1759.

Le quatrième pensionnaire, nommé Taraval, peintre [3], vient d'arriver avec M. l'abbé de Saint-Nom. Il m'a donné une lettre de M. Cochin, par laquelle il me fait sentir que vous ne trouverez pas mauvais qu'il con-

1. Arrivé le 18 septembre 1756.

2. Marigny ordonna d'annoncer publiquement à l'avance le départ des pensionnaires, de faire revivre un usage en vigueur jadis dans l'Académie, attribuant le choix des chambres vacantes aux plus anciens, et enfin de ne plus envoyer d'études qu'une fois par an.

3. Hugues Taraval, né en 1729, et qui se fit plus tard une certaine réputation par un portrait de Louis XV.

tinue d'accompagner M. l'abbé de Saint-Nom dans son voyage à Naples, qu'il va faire tout de suitte.

M. le cardinal de Luynes m'a fait l'honneur de m'écrire à l'occasion du sr Bridant, sculpteur [1], pour le remercier d'un petit modelle d'enfant qu'il a reçu de luy, dont il étoit très-satisfait. De tous les éloges qu'il luy fait, celuy qui flatte le plus le jeune artiste est dans l'endroit de la lettre où cette Éminence dit que vous en avez été contant. Je ne peux vous dire, Monsieur, que beaucoup de bien de ce pensionnaire; outre son talent, il se conduit d'une manière en tout la plus irréprochable.

27 février 1760.

Le sr Allegrain, sculpteur, auquel vous avez accordé une chambre à l'Académie, part dans deux ou trois jours pour s'en retourner en France. Ce jeune homme ne jouit pas d'une bonne santé; c'est ce qui l'oblige à aller prendre l'air natal. C'est un garçon d'une très-bonne conduitte et fort sage : il a fait des progrès dans son art; j'espère qu'il se rendra digne de méritter vos bontés.

4 juin 1760.

M. l'abbé de Saint-Nom vient d'arriver de Naples avec le sr Robert [qu'il avoit emmené]. Les études qu'il a faites dans ce païs-là me font grand plaisir. Ils ont parcouru tous les environs et n'ont rien négligé pour mettre à profit leurs fatigues. Ce pensionnaire ne peut que tirer de très-grands fruits de cette promenade.

27 août 1760.

M. l'abbé de Saint-Nom est depuis un mois et demi à Tivoli avec le pensionnaire Flagonard, peintre. Cet amateur s'amuse infiniment et s'occupe beaucoup. Notre jeune artiste fait de très-belles études, qui ne peuvent que luy être très utiles et luy faire beaucoup d'honneur. Il a un goût très-piquant pour ce genre de paysage, où il introduit des sujets champestres qui lui réussissent. Le sr Robert va aussi toujours très-bien. Le sr Chapitel, architecte [2], m'a fait voir dernièrement un fort beau dessain d'un projet de palais pour placer les Beaux-Arts, mis en perspective, qui fait un très-bel effet. C'est un sujet de méritte. Les autres vont bien aussy, et l'émulation règne parmy eux.

1. Charles-Antoine Bridan, né en 1730, pensionnaire depuis 1757.

2. Arrivé le 3 novembre précédent.

18 mars 1761.

J'ay fait part aux s[rs] Flagonard et Monet de ce que vous voulez bien leur accorder la continuation des prérogatives de pensionnaire jusqu'à l'arrivée des nouveaux : ils vous sont infiniment obligés de votre bonté. Le s[r] Flagonard est bien près de son départ. M. l'abbé de Saint-Nom, toujours porté à rendre service à ce pensionnaire, puisqu'il l'emmène avec luy, vient de l'envoyer à Naples pour voir les belles choses que renferme cette ville, avant de commencer leur voyage. Cet amateur porte avec luy une quantité de jolis morceaux de ce jeune artiste, qui, je crois, vous feront plaisir à voir. Le s[r] Monet est bien sensible à ce que vous luy accordiez la permission d'aller passer quelque tems à la cour de Parme [au service du duc]. Il se rendra digne, partout où il se trouvera, de vos bontés [1].

8 juillet 1761.

J'ay l'honneur de vous envoyer le rouleau qui contient deux académies peintes des s[rs] Taraval et Aman [2], avec leurs autres études. S'ils avoient fait tout ce que je souhaittois, leurs ouvrages auroient quelque méritte de plus. Vous voulez bien, Monsieur, que je me serve de cette occasion pour joindre quelques dessains colorés des s[rs] Panini et Robert pour M. Mariette : il s'en trouvera un pour M. Soufflot et un autre pour M. Lempereur, négociant bijoutier... Il est arrivé avant-hier deux jeunes architectes : l'un est le neveu de M. Soufflot, en compagnie du s[r] Goudouin. Ils me paroissent tous deux avoir bonne envie de s'avancer; je feray ce que je pourray pour y contribuer.

11 novembre 1761.

Le s[r] Tarraval est bien charmé que vous ayez été content de ce qui le regarde. Son confrère Aman sera plus exact à l'avenir à ne pas s'éloigner si fort de l'imitation de la belle nature. Sa copie de Saint-Silvestre, qui sera bientôt achevée, va assez bien. Son confrère Chardin [3], qui travaille dans la même église, fait voir dans ses ouvrages qu'il est bien embarrassé d'en venir à bout : il n'a point du tout la manœuvre du

1. Fragonard partit pour la France, avec l'abbé de Saint-Nom, le 4 avril suivant. Le projet de Monnet ne paraît pas avoir eu de suite.

2. Peintre, pensionnaire depuis le 5 janvier 1759.

3. Sans doute Pierre-Jean Chardin, fils du peintre Jean-Siméon, né en 1731 (V. Jal). Il était pensionnaire depuis 1757.

pinceau, et tout ce qu'il fait ne paroît qu'une ébauche fatiguée et peu agréable. Son tems se termine bientôt; il sera remplacé par ceux que vous envoyez, aussi bien que le s^r Bridant.

Je vous prie d'accepter, Monsieur, deux desseins de vues que j'ay faits dans ces dernières vacances, qui est le tems où l'on va parcourir les dehors de Rome. Je serois charmé que vous y trouviez quelques mérittes; j'en rassemble quelques morceaux touttes les années, qui me feront peu à peu un volume assez intéressant.

21 juillet 1762.

Par ce même courrier, Monsieur, j'envoye à M. Mariette quatre desseins de J.-P. Pannini, huit du s^r Robert et quatre esquisses du s^r Durameau [1]. Je vous prie en même tems d'en accepter deux, que j'ay fait dernièrement à Frescati dans le peu de tems que j'y ay resté : ce sont deux vues de la cascade du Belvedere, prises des deux côtés opposés.

Les copies de Saint-Silvestre, que font les s^rs Durameau et Rêtou [2], sont un peu suspendues par rapport à leur santé... Le s^r Chardin, s'étant embarqué icy pour s'en retourner en France, a eu le malheur d'être pris, luy et l'équipage, près de Gêne, par les corsaires anglois. On nous apprend que le consul françois de cette république fait son possible pour donner du secours à ces pauvres infortunés, et fait le procès audit corsaire, disant que la prise n'est pas bonne, attendu que cette capture s'est faite presque au port de Gêne.

1. Jean-Jacques Durameau, né en 1733, entré le 28 mai 1761.

2. Jean-Bernard Restout, né en 1732, arrivé le 8 décembre 1761; peintre moins habile que son père, il se jeta plus tard dans la politique révolutionnaire.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(*La suite prochainement.*)



# LES TAPISSIERS DE HAUTE LISSE

## HISTOIRE DE LA FABRICATION LILLOISE DU XIV^e AU XVIII^e SIÈCLE[1].



'HISTOIRE de la tapisserie subit les mêmes évolutions que celle de la céramique en suivant pas à pas les amateurs afin de leur signaler les choses qu'ils se sont mis à rechercher. On a commencé par une histoire générale de la céramique : les monographies locales ne sont venues qu'après, lorsque la multiplicité des cabinets et des collections ont permis de se reconnaître parmi tant de pièces d'origines et d'aspects si divers.

Nous possédions aussi des généralités sur la tapisserie. Mais après avoir vidé châteaux et maisons de tout ce qu'on y possédait d'ancien, les « chineurs » se sont mis à en décrocher les vieilles tapisseries, belles ou laides, fraîches comme au premier jour ou pendantes en lambeaux poudreux, et il est devenu de mode d'en orner les maisons nouvelles. Malheureusement les collections de tapisseries sont impossibles à former, car une seule pièce suffirait souvent à couvrir toutes les parois, y compris portes et fenêtres, d'un cabinet où il est possible d'exposer de nombreuses assiettes. Le livre suit les amateurs. — Après les ouvrages déjà anciens de date de M. Achille Jubinal et l'histoire plus récente de la manufacture des Gobelins par M. Lacordaire, nous avons reçu d'Arras une histoire des tapisseries de cette ville par M. l'abbé Van-Drival, livre malheureusement dépourvu de critique. A peu près en même temps les fabriques d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde trouvaient dans M. C. Perathon leur historien.

Voici aujourd'hui M. Jules Houdoy qui, continuant à exploiter avec bonheur les riches archives de Lille, ajoute un livre nouveau à ceux qui nous ont déjà révélé tant de faits nouveaux sur la céramique lilloise et sur les travaux d'art exécutés dans sa halle échevinale par la riche cité flamande. L'émulation a traversé la frontière, et l'on nous annonce une histoire de la tapisserie dans les villes de la Flandre non française par M. Pinchart, chef des archives du royaume de Belgique.

Les mœurs nomades du moyen âge expliquent le grand nombre de tentures possédées par chaque grand seigneur et la multiplicité des fabriques. Les châteaux étaient

1. 1 vol. gr. in-8, de VII-155 pages, avec table, par Jules Houdoy. — Impr. de Danel, à Lille. Paris, A. Aubry, 1871.

nus, et rois ou princes y apportaient avec eux leur mobilier. Les coffres et les bouges qui contenaient les hardes ainsi que la vaisselle servaient de tables et de bancs, et les tentures portées sur des charrettes servaient à couvrir les murs et parfois à diviser les grandes halles en plusieurs appartements réservés. Deux détails suffiront pour faire apprécier ces mœurs. Nous trouvons dans les *Comptes de l'Hôtel,* publiés par M. Douet d'Arcq, que le voyage que Charles VI fit à Reims à l'occasion de son sacre, en 1380, nécessita l'emploi de 32,000 clous à crochets pour « tendre les chambres du roy » dans les différents gîtes où il passa la nuit. Nous voyons aussi que Louis XI paya 365 livres, en 1450, « à... charretiers, pour leurs gaiges, peines et sallaires d'avoir mené et conduit la tapisserie dudit seigneur dedans un chariot athellé à cinq chevaulx par tous les lieux où il a esté durant la dicte année. »

C'est la ville d'Arras qui pendant la plus grande partie du moyen âge semble avoir joui du privilége de fournir de tapisseries les rois, les nobles hommes et les églises. La conquête de cette ville par Louis XI porta un coup funeste à son industrie, car le roi punit ses habitants de leur résistance en les chassant. Il eut beau vouloir y attirer des colons à la faveur de certains priviléges, ainsi qu'avaient fait les rois de France dans le Midi pour y créer les « villes neuves », destinées à contre-balancer le pouvoir des évêques, l'industrie d'Arras était tuée. Mais antérieurement à cette conquête (1477) et même près d'un siècle auparavant, dès 1398, la ville de Lille avait déjà accordé le droit de bourgeoisie à des tapissiers de haute lisse qui, pour la plupart, avaient émigré d'Arras. Ce qu'ils fabriquaient à cette époque nous ne le savons qu'imparfaitement, car les seuls documents que M. Jules Houdoy ait trouvés sur la nature des tapisseries lilloises sont les comptes de la halle échevinale. Or le magistrat n'achète pour en orner les salles que des tentures décorées de l'éternelle fleur de lis blanche sur fond vermeil, avec les armes du souverain et du duc brochant sur le tout.

Dans les comptes de 1424 et de 1453, où ces faits sont relatés, se trouvent deux expressions qui n'avaient point encore été signalées : le nom de *Marcheteur* donné à l'ouvrier et celui de *Marcheterie* à « l'œuvre du marchetier ».

Cette expression qui, suivant M. Jules Houdoy, peut vouloir s'appliquer aux tapissiers de basse lisse et à leurs produits, paraît spéciale à ceux dans lesquels un fond orné est d'une grande importance. Or le fond semé de fleurs de lis des tapisseries dont il est question pouvait avoir été tissé sur un métier armé de « marches », comme le sont ceux que l'on emploie au tissage des étoffes ordinaires ou brochées. Ce pouvait être un reps dans lequel les tapissiers introduisaient les armoiries exécutées suivant les procédés ordinaires de fabrication de cette mosaïque de laine. On pourrait peut-être encore rattacher les marchetiers lillois aux ouvriers de la Marche qui, suivant une tradition, travaillant à Bourganeuf et aux environs dès le VIII<sup>e</sup> siècle, se livraient surtout à une fabrication courante. Or les « banquiers » et les dossiers achetés au XV<sup>e</sup> des fabricants lillois devaient surtout appartenir à ce genre.

Des brodeurs, pensons-nous, devaient exister à Lille en même temps que les tapissiers. Le « drap point » que l'on achète en 1453 pour mettre en été devant la cheminée de la chambre du scel devait être un drap brodé. Il en était de même des « six draps points où est contenue la vie de saint Sébastien » que relate un inventaire de 1518. — Cette opinion est fondée sur ce que le mot *point,* orthographié *poinct* le plus souvent dans la langue du moyen âge, est un dérivé de *punctus,* piqué. Un « drap point » est alors un drap piqué, travaillé à l'aiguille, comme est la *culcitra puncta,* dont nous

avons fait courte-pointe, mot qui ne signifie rien et qui devrait être coulte-poincte. M. Jules Houdoy pense au contraire que dans les passages que nous venons de citer il doit être question de draps peints, et en effet le mot *poincture,* employé avec le sens de peinture dans une ordonnance de 1538 notée plus bas, semble lui donner raison. Il suppose que les peintres qui fournissaient des modèles aux tapissiers, — il en trouve un qui peignait *à ole* dès 1383, — avaient pu exécuter ces décorations peintes. Mais tout ceci roule sur l'interprétation d'un mot, sur une faute de copie ou sur la lecture plus ou moins exacte d'un manuscrit. De plus, les toiles peintes s'appellent des patrons dans les documents dont M. Jules Houdoy s'est servi.

Philippe le Bon était venu à Lille en 1453 et y avait donné le célèbre Repas du faisan où il avait étalé tout le luxe royal de la cour de Bourgogne. Les tapisseries qui avaient décoré la salle du festin avaient servi ensuite à orner la façade de la halle échevinale lors de la procession du saint Sacrement. Les hauts lissiers lillois qui avaient vu les valets de la tapisserie de leur duc faire cette besogne ne voulurent pas faire moins que lui dans les mêmes occasions. Mais ce sont des « patrons de haulte liche » qu'ils prêtent, des toiles peintes probablement comme celles que possède encore la cathédrale de Reims.

Voulant sans doute se concilier la faveur des Lillois, Charles le Téméraire achète, de deux hauts lisseurs de la ville, en 1468 et 1470, des « banquiers », tapis destinés à couvrir les bancs, et diverses autres tapisseries à ses armes. Malheureusement les comptes ne disent point qu'il y eut des sujets représentés, et nous sommes forcé de nous en tenir à la prudente réserve où nous ont laissé les comptes précédents.

Les tapissiers lillois devaient former une corporation ayant ses statuts, car en 1476 ils dénoncent un de leurs confrères qui avait substitué du fil de lin à du fil de soie dans certaines parties de sa marchandise. Mais des fraudes trop habituelles nécessitèrent cependant une ordonnance édictée en 1538 par Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, et gouvernante des Pays-Bas, et ce ne fut qu'en 1544 que l'empereur codifia tous les règlements et tous les usages auxquels étaient soumis les tapissiers de haute lisse de ses bonnes villes des Flandres.

L'ordonnance de Marie avait pour but de mettre fin à une pratique que se permettaient les tapissiers afin de suppléer à l'insuffisance de leur œuvre par l'emploi de quelques couleurs. Elle leur fait défense « d'accoutrer, parer, farder ou ayder leurs tapisseries de quelques couleurs ou substances de poincture que ce soit, et n'y coulourent chose quy ne soit tissue et ouvrée au fond de la tapisserie, fors aux visaiges et aultres membres nuds, et ce par substance permise... »

Nous verrons dans l'ordonnance de Charles-Quint quelles étaient ces substances permises; mais cette exception aux inhibitions qui font l'objet de l'édit en faveur des carnations prouve quelle difficulté les ouvriers tapissiers d'alors rencontraient à dessiner et à modeler celles-ci, tandis que pour les draperies et les accessoires il suffisait de l'exécution par teintes plates reliées au moyen de hachures parallèles, seul moyen de laisser aux tapisseries toute la franchise de leurs couleurs et de leur imprimer ce caractère de simplicité qui convient à toute œuvre décorative.

C'étaient les apprêteurs, par les mains de qui passaient les tapisseries avant d'être mises en vente, qui avaient la licence de corriger dans une certaine mesure les défauts que les tapissiers avaient laissés dans leurs œuvres. Ils pouvaient « user de blanche croye, terre rouge et noire, pour ayder et appoincter visages et membres nuds ». Il était aussi permis de corriger les parties « ouvrées au fond de la tapisserie »

avec les mêmes couleurs, blanche, rouge ou noire, pourvu que la craie et les terres fussent employées sèches et n'ajoutassent rien qui ne fût déjà fait et ouvré.

Une seule couleur humide était permise, et cela dans un cas particulier. C'était l'encre : « laquelle estoffe fresque s'usera seulement pour ayder à faire l'asseurance et séparation des fruits, verdures, membres, et semblables l'un de l'aultre, » s'il était trouvé que l'ouvrage le requît.

Anvers était au commencement du XVI[e] siècle le grand entrepôt du commerce des tapisseries, si bien que de vastes galeries d'exposition y avaient été construites. Louvain, Bruxelles, Bruges, Audenarde, Lille et Tournay y vendaient leurs produits. Mais il arrivait que les marchands d'Anvers changeaient les marques de fabrique ou en mettaient de fausses, afin d'augmenter la valeur de leurs marchandises. Aussi l'ordonnance de Charles-Quint prescrit « que tous francs maistres veuillants eslever et mettre sus le mestier et negociations de tapisserie, seront tenus de prendre et eslire une marque ou enseigne et de la présenter aux dits jurés pour être mise et registrée au livre qui se tiendra au dit mestier à celle fin avec leur nom et surnom... », et de faire ouvrer sur l'un des bouts ou au fond de ladite tapisserie leur marque ou enseigne ; et auprès d'icelles telles enseignes que ladite ville ordonnera, afin que par « telles enseignes et marcq soit coyneu que ce soit ouvrage de ladite ville et d'un tel maistre ouvrier. »

La marque de la ville de Lille devait être une fleur de lis blanche. Mais les marques de fabrique si bien définies par l'ordonnance de Charles-Quint sont difficiles à rencontrer. Nous avons signalé celles que nous croyons appartenir à la ville de Bruxelles sur la bordure de tapisseries qui figuraient à l'exposition rétrospective de 1865 (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 75), nous avons aussi relevé quelques marques ou monogrammes de tapissiers. Mais s'il y avait défense de changer les marques sous peine de forfaiture de la main droite, comme ces marques étaient généralement apposées dans les bordures qui ont été le plus souvent changées ou enlevées par suite des fatigues et des vicissitudes que les tapisseries ont subies, elles ont été également enlevées. D'ailleurs la marque n'était obligatoire que pour les tapisseries dépassant un certain prix.

La tapisserie lilloise, qui comptait vingt-six maîtres en 1538, semble avoir décliné par suite des troubles qui marquèrent le règne de Philippe II, et avoir cessé complétement à la fin du XVI[e] siècle. En effet un tapissier d'Audenarde demande, en 1625, à créer cette industrie à Lille, moyennant certains priviléges qu'on lui accorde. Alors pendant tout le XVII[e] siècle, avant et après la conquête par la France, il se passe à Lille, pour la tapisserie, le même fait que M. Jules Houdoy a déjà signalé dans son *Histoire de la céramique lilloise*, à propos de la faïence et de la porcelaine. Les entrepreneurs se succèdent demandant à l'envi au magistrat la concession d'un bâtiment, une subvention, une exemption de droits sur les vins et sur les bières consommés par le chef et par ses ouvriers. Tous prétendent d'ailleurs fabriquer mieux que leurs prédécesseurs ou leurs concurrents. La plupart viennent d'Audenarde, de Gand, de Bruxelles, en passant quelquefois par les Gobelins, et comme plusieurs villes tiennent à honneur de posséder des fabriques de tapisseries, on leur accorde les priviléges qu'ils sollicitent.

C'est le goût flamand qui domine nécessairement dans les tapisseries de cette époque, les seules que l'on puisse retrouver encore dans les vieux hôtels et dans les châteaux du nord de la France. Ce sont des « verdures » animées de personnages empruntés aux tableaux de D. Teniers ; aussi les appelle-t-on des *Tinnières*.

Au XVIII^e siècle la tapisserie lilloise languit; les ateliers ne s'y établissent que d'une façon éphémère. Un seul tapissier, François Bouché, peut s'y maintenir quelques années.

Ce devait être un fort habile ouvrier s'il faut lui attribuer une magnifique tenture de *Psyché* qui a figuré à l'exposition de l'Histoire du travail. La signature *F. Bouché*, bien qu'elle soit dans le sujet et en lettres cursives, si nos souvenirs sont exacts, est revendiquée par M. Jules Houdoy comme étant celle du tapissier et non pas celle du peintre, dont l'orthographe est d'ailleurs différente.

Le dernier haut lissier lillois fut Étienne Deyrolle, le fils du tapissier des Gobelins, qui tenta au XVIII^e siècle de faire rentrer la fabrication dans l'ancienne pratique du modelé par hachures.

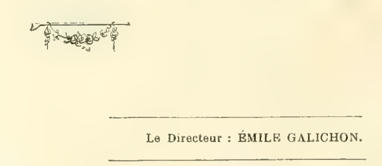
Il semble résulter de l'analyse qui précède que l'industrie de la tapisserie de haute lisse, assez florissante à Lille aux XV^e et XVI^e siècles, ne fut jamais cependant une industrie naturelle au pays. Les ouvriers y arrivent des villes voisines qui sont en possesion de la renommée, et aux XVII^e et XVIII^e siècles il faut leur accorder des priviléges afin de s'y maintenir. Quant aux produits, si l'on connaît ceux du XVIII^e siècle et même du XVII^e qui témoignent d'une bonne fabrication, les monuments manquent pour les siècles antérieurs et les documents sont incomplets. Aucun ne fait mention de tentures à personnages, et ceux qui contiennent une description ne relatent que des pièces de pur ornement. Mais il ne faut pas s'en tenir à la lettre de ces documents. Leur origine municipale explique la nature particulière de tapisseries destinées exclusivement à décorer les salles publiques de la halle, et il faut croire que si la fabrication courante prévalut à Lille, quelques tapissiers élevèrent plus haut leur industrie.

M. Jules Houdoy termine son livre par un certain nombre d'extraits de comptes, relatifs à des tentures de toute origine. Les sujets représentés y sont parfois décrits, mais le plus souvent sommairement indiqués. Il pense que l'on pourra peut-être à l'aide de cette liste retrouver l'origine de quelques vieilles tapisseries encore existantes.

L'analyse que nous venons d'en faire, en notant les faits les plus saillants qui y sont consignés, montre de quel intérêt est le nouveau livre de M. Jules Houdoy, *les Tapisseries de haute lisse, Histoire de la fabrication lilloise*. Non-seulement la connaissance particulière de l'industrie d'une cité s'y trouve intéressée, mais l'histoire générale de l'une des fabrications qui ont été et sont encore une des gloires de la France y trouve des éclaircissements considérables.

Enfin ce livre est un beau livre, qui fait le plus grand honneur aux presses lilloises d'où il est sorti.

ALFRED DARCEL.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1325]



## A PROPOS

D'UN

# PORTRAIT POLITIQUE

En ce temps-là, la France était envahie par l'étranger, démembrée, appauvrie ; Paris affolé, livré aux fureurs de la démagogie, aux mains de quelques misérables qui fanatisaient le peuple. Mais Henri était de cette race de prétendants affamés du salut de la patrie, qui se sentent prédestinés à la sauver, et prêts à tout pour y réussir... Je parle de l'an de misère 1590 et de celui qui s'appela Henri IV.

On sait avec quel acharnement la cour de Rome combattit sa candidature; elle y employa toute son influence, toutes ses armes : le clergé, les légats, les Guises, l'or et les troupes de l'Espagnol; Sixte-Quint excommunia le roi de Navarre et le déclara déchu de ses droits. Rien n'y faisait; à Rome même, une propagande secrète s'organisait en faveur du Béarnais ; on s'agitait autour de son nom ; on faisait circuler clandestinement son portrait.

C'est un petit chapitre de cette histoire que je veux raconter aujourd'hui.

Or, le mardi 22 mai 1590, un jeune homme, familier de l'illustrissime cardinal de San Severino, se présenta devant le tribunal du Saint-Office siégeant à Rome et lui déclara, *pour soulager sa conscience*, dit le procès-verbal que j'ai sous les yeux[1], « qu'il avait vu entre les mains du camérier de Mgr Ferratino un portrait du prétendu roi de Navarre, gravé sur cuivre, la tête couverte, un bâton à la main, revêtu d'une cuirasse, le nez long, le front large et la barbe longuette. » Le jeune homme ajoutait que « le même jour, comme l'ambassadeur de la noblesse de France, duc de Luxembourg, passait en voiture avec sa suite sur la place Navone, un individu monté dans l'une des voitures montrait le même portrait à tous les passants. »

L'affaire était grave. Publier à Rome et colporter par toute la ville, à la barbe des inquisiteurs, le portrait d'un excommunié, du roi de Navarre! on devine l'émotion du Saint-Office. La déposition du jeune homme terminée, on le congédie en lui enjoignant sous serment de garder le secret[2]; une enquête aura lieu, sévère, immédiate. Tous les sbires, notaires et limiers du Saint-Office se mettent en campagne et, six jours après, l'affaire est instruite, les séances commencent.

Le premier témoin, Pompeo Salvioni, ouvrier, a vu une personne de la suite du duc de Luxembourg montrer aux passants le portrait du roi de Navarre. Guillaume Yvon, orfévre français, établi à Rome[3], dépose dans le même sens. Antonio Duraforte, graveur, donne de nouveaux détails : « Un certain Philippe, graveur sur cuivre, homme de talent, est venu lui apporter un portrait pour y graver les mots : *Henricus*

1. Les documents authentiques de cette affaire, extraits des archives du Saint-Office, sont à la Bibliothèque (manuscrits, fonds latin, 8,994, fol. 308). Les interrogatoires sont en latin, les réponses en italien.

2. « Injuncto sibi silentio cum juramento. » (Mss. ci-dessus.)

3. « Guglielmus, filius quondam Yvonis, juvenis, de oppido Risœi, diœcesis Suessionensis in Gallia, vascellarius in Urbe. » (Id.)

*Quartus, Dei gratia Galliæ et Navarræ rex*, et une légende composée de deux vers latins qu'il ne se rappelle qu'imparfaitement. » Pour le coup il n'y a point à s'y méprendre, et maître Duraforte, homme prudent, refuse tout net[1]. Anselme Mongeot, un de ses ouvriers, confirme le dire du patron, et indique les deux vers de la légende :

Pinge pietatem, belli fulmenque, fidemque,
Henrici vultum pinxeris et animum.

Mongeot est encore un Français[2].

Flaminio Natalis, « orfévre, fabricant de sceaux, d'encadrements d'*agnus Dei* et graveur sur métaux, » connaît Philippe, « homme de petite taille, d'âge moyen, teint blanc, nez fort, barbe châtaine et en pointe, mais il ne sait où il demeure. »

Domenico de Angelinis, peintre, vient ensuite : « Plusieurs gentilshommes se trouvaient dans sa boutique[3] et parlaient du roi de Navarre; comme on disait qu'il devait être *rebéni* le jour de l'Ascension, Domenico s'est procuré le portrait de ce prince, afin de le peindre en grand et d'en vendre des reproductions, mais seulement quand il serait *rebéni;* du reste, il ne l'a pas exposé en vente et l'a gardé chez lui... » Domenico ajoute, pour se concilier les sympathies du tribunal, — grand partisan des Guises, que Rome comparait aux Machabées : — « J'ai fait de même pour le portrait du duc de Guise dont j'ai vendu cent cinquante exemplaires... D'ailleurs, j'ai cru pouvoir peindre ce portrait parce que j'en voyais un grand nombre d'exemplaires entre les mains de plusieurs personnes, surtout parmi les Français... et on disait publiquement que le duc de Luxembourg le faisait imprimer, pour le donner à divers seigneurs, par un certain Philippe, Français, demeurant all'Armata. » La plaidoirie de Domenico ne paraît pas avoir attendri ses juges, car il est envoyé, séance tenante, dans les prisons du Saint-Office.

Enfin, le mardi 12 juin 1590, comparaît le principal coupable. Il déclare se nommer « Philippe Thomassin, fils de Jean, natif de Troyes en Champagne, âgé de vingt-neuf ans environ. »

Pour le dire en passant, ce détail a son importance. On ignorait jusqu'à présent la date de la naissance du célèbre graveur troyen; nous

1. Sous le prétexte qu'*il ne sait pas écrire des lettres majuscules.* (Id.)

2. « Anselmus filius Ugonis Mongeot de villa Calvomontis Lingonensis diœcesis in Galliâ. » (Id.)

3. Et plus loin Domenico dit : « Du reste, je ne l'ai pas exposé en vente. » Dans un article sur *Cornelius Saturninus*, j'ai parlé ici même (t. IV, 2e période, p. 133), de cet usage des peintres de travailler en boutique sur la rue et de mettre leurs œuvres à l'étalage.

pouvons maintenant la fixer à 1561. En outre, les biographes assurent que Thomassin n'alla à Rome qu'après 1590[1], ce qui est une erreur. Cette petite satisfaction donnée à la précision historique, voyons un peu ce que dit notre graveur; il va nous renseigner sur les commencements de son séjour à Rome.

Je traduis textuellement l'interrogatoire et les réponses, sauf les redites inutiles.

« Je suis graveur sur cuivre, et j'étais en France sujet de M. de Luxembourg, ambassadeur de la noblesse de France, lequel étant venu à Rome, je me suis trouvé forcé à le servir et à gagner son amitié. C'est ainsi que je gravai le sujet où N.-S. Jésus-Christ est emporté du Mont-Calvaire dans un linceul pour être mis au tombeau, d'après le dessin de Frédéric Baroccia d'Urbino.[2] Je gravai encore les armes et les titres dudit seigneur ambassadeur que je fis imprimer sur soie... Environ trois semaines après, ledit ambassadeur me fit appeler par un de ses serviteurs et me montra un portrait d'homme à mi-corps, couvert d'une armure, imprimé sur papier, et me demanda si je pouvais en graver un semblable. Je lui répondis que, sachant graver d'après nature, à plus forte raison je saurais graver un portrait déjà dessiné. Alors il me le donna, en me chargeant de le graver et d'en imprimer un certain nombre. Je le pris, je le gravai sur cuivre et en fis tirer vingt-quatre épreuves environ. Lorsque je les lui portai, Sa Seigneurie Illustrissime me dit que j'avais gravé et imprimé ce portrait sans savoir quel il était; alors elle me déclara que c'était celui du roi de Navarre. Je ne répondis rien. Sa Seigneurie me commanda encore d'en imprimer autant d'exemplaires sept ou huit jours après, et de les garder pour les distribuer à ceux qui viendraient m'en demander de sa part. J'en imprimai vingt-cinq ou trente autres que je donnai à quelques gentilshommes qui vinrent me les demander au nom dudit seigneur ambassadeur. Il y a dix-sept ou dix-huit jours environ, voulant retourner un soir chez moi, je rencontrai mon domestique appelé Nicolo, lequel me dit que les sbires étaient venus dans ma maison et avaient enlevé le portrait du roi de Navarre et un autre portrait à l'huile, sur une petite planche en cuivre, qui est celui d'un gentilhomme français. Et moi, par peur, je ne suis pas rentré chez moi, mais me trouvant avoir fait un vœu d'aller à Notre-Dame-de-Lorette, j'en pris occasion de m'y rendre. A mon retour à Rome, sans mettre les pieds chez moi, je suis allé chez le seigneur am-

1. Jal, *Dictionnaire*.

2. Cette pièce n'est pas indiquée dans l'*Œuvre de Ph. Thomassin*, par M. Corrard de Bréban. (Troyes, 1868.)

bassadeur, lequel me dit que j'avais été cité à comparaître ici par le Saint-Office ; que, pendant mon absence, Barbe Unge, ma femme, avait envoyé les citations à Sa Seigneurie ; que je devais me présenter ici et faire ma soumission, ce que j'ai fait. »

Sur la demande qui lui est faite de désigner les gentilshommes à qui il a distribué des portraits, Thomassin cite, en les estropiant, peut-être à dessein, une demi-douzaine de noms méconnaissables.

« D. Avez-vous écrit ou fait écrire quelque légende sur le portrait? — R. Non, seigneur, je n'ai rien écrit sur le portrait, excepté le nom du peintre, ainsi que me le commanda le seigneur ambassadeur : c'est Françoys Bunel, peintre D. S. M. F.

« D. Connaissez-vous ce peintre et pouvez-vous dire ce que signifient les quatre lettres D. S. M. F. qui suivent son nom ? — R. Je ne connais pas le peintre dont le nom se trouve écrit sur le portrait ; je ne sais pas davantage ce que veulent dire les quatre lettres D. S. M. F. Je n'ai écrit tout cela que sur l'ordre du seigneur ambassadeur.

Le juge revenant sur la question relative à la légende, Thomassin fait la même réponse ; mais, à une troisième demande, et quand on lui cite les dépositions des témoins, le pauvre graveur, poussé à bout, finit par avouer : « Vous me faites ressouvenir, seigneurs, dit-il, que le seigneur ambassadeur me remit un dimanche deux vers en langue latine pour les écrire dans l'ovale qui entourait le portrait ; il me disait qu'il voulait les montrer à Sa Sainteté et lui demander si elle consentirait à cette inscription ; mais je ne me rappelle plus ces vers, parce que je ne sais pas le latin. »

Évidemment Thomassin cherche à justifier son maître ; quant à lui, son excuse est toute trouvée : *il ne sait pas le latin!*

Nous connaissions Philippe Thomassin comme un graveur habile, un homme d'un goût très-sûr et un excellent maître qui forma des élèves distingués, Callot entre autres ; sa déposition le montre encore intelligent, avisé et fidèle dans ses amitiés. Inutile d'ajouter que le tribunal l'envoie rejoindre Domenico dans les cachots de l'Inquisition. Le procès-verbal est signé : *Io Philippo Thomassino intagliator, affermo quanto di sopra scritto.*

Heureusement le duc de Luxembourg était là. François, duc de Luxembourg et de Piney, pair de France, avait été député auprès du Saint-Siége par la noblesse de France et par Henri IV, qui annonçait déjà son intention de se convertir. L'ambassadeur écrivit au pape une lettre pressante en faveur des « deux artistes chargés de famille », demandant leur grâce comme « une faveur très-singulière ». Sixte-Quint lui-même

était bien revenu de ses opinions, et, le 17 juin 1590, deux mois avant sa mort, il donnait l'ordre de mettre en liberté les deux prisonniers.

Thomassin se le tint pour dit, je suppose; du moins il n'est plus question de lui au Saint-Office. Mais d'autres graveurs continuèrent sa campagne. Le 20 janvier 1591, l'Inquisition fait encore une descente chez les libraires et revendeurs[1] de la ville et opère la saisie de portraits chez un marchand « qui les tenait de Flandre ». En mai, juin et juillet 1591, nouvelles saisies à Rome et à Gênes. « Tous ces individus, écrit l'inquisiteur de Gênes, croient pouvoir garder ce portrait, comme ils gardent ceux des Turcs et même du diable, ne comprenant pas la différence. » Cette fois les exemplaires sont brûlés.

Mais rien ne pouvait plus arrêter le courant. A Vicence, en 1592, les images prohibées se vendent en pleine place publique; enfin, le 16 juillet de la même année, l'inquisiteur annonce qu'il y a « dans le pays une quantité de gens porteurs de ces portraits; ils poussent la témérité jusqu'à y faire graver les armes de France et la succession royale ».

Les événements ont marché vite. Henri IV entrera bientôt dans Paris, aux acclamations de ce peuple *affamé de voir un roi*; le mot est de lui. Le Saint-Siége donnera l'absolution au nouveau roi, et l'Inquisition s'empressera d'adorer ce qu'elle avait brûlé.

Que si le lecteur veut en savoir davantage, je lui dirai que le vieux Françoys Bunel, l'auteur du portrait, mourut peu de temps après laissant son héritage à son fils Jacob, devenu lui-même un artiste célèbre et le peintre favori de Henri IV; que Thomassin resta à Rome jusqu'à sa mort, fidèle à son prince et à ses souvenirs[2], et y acquit une grande réputation; enfin que Barbe Unge, sa femme, fit aussi parler d'elle, mais d'une autre manière, et s'occupa, dit-on, de l'éducation du jeune Callot plus que son mari ne l'aurait désiré.

UN AMATEUR.

1. « Inter bibliopolas urbis, necnon inter propolas seu revenditores. » Ces portraits gravés se vendaient *un gros* la pièce.

2. Ph. Thomassin publia en 1600 un recueil contenant cent portraits de personnages illustres, et le dédia à Henri IV. Cette dédicace est un modèle de mâle simplicité et de dévouement passionné :

« Viro vere principi. Nihil antiquius duxi, regum fortissime, pro inconcussa atque inviolata erga te fide mea, quam hujusce libri editionem invictiss. Majestati tuæ nuncupatam et unice dicatam constituere.

« Accipe igitur, lux et decus regnantium, ipsius opusculi editionem a me Philippo Thomassino, incisore æneo, Trecis orto, impressam, illamque vultus serenitate ac jucunda hilaris animi propensione et clypeo regalis potentiæ defende. Bene vale. — Romæ, kal. Mart. 1600. »

# VUE GÉNÉRALE DE L'ART CHINOIS[1]

## IV.

### SCULPTURE ET PEINTURE.



Si la sculpture et la peinture doivent être considérées, théoriquement, surtout comme dépendantes de l'architecture et comme un langage qui exprime aux yeux, avec le sentiment du beau, les plus hautes pensées, on peut aussi les considérer comme les deux types auxquels se rapporte toute l'industrie artistique. Dans les ouvrages industriels, tout ce qui est art ou ornement est peinture ou sculpture, ou l'un et l'autre à la fois. C'est à ce seul point de vue inférieur que nous avons à parler ici de ces deux arts. Les ouvrages de peinture et de sculpture chinois, quels que soient leurs dimensions, les matériaux employés et l'intention de leur auteur, n'ont que la beauté de l'effet décoratif et ne peuvent prétendre à une autre. Nés de l'idée réaliste de portrait, déjà signalée à propos de l'architecture, ils ne sauraient même atteindre la perfection du genre. Lorsque les objets représentés appartiennent au monde inférieur des plantes et des animaux, l'artiste chinois rencontre la beauté qu'il ne cherchait point; mais la beauté humaine, qu'on ne trouve pas sans la chercher, lui est interdite. Il y a des statues et des tableaux en Chine; il n'y a ni statuaire, ni peinture. Pour l'effet décoratif, l'Européen préférera toujours les œuvres aux sculptures peintes. Le manque de proportions

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 108.

vraies et belles nous choque dans la ronde-bosse et le relief, où nous ne trouvons qu'une insuffisante compensation dans la qualité de la matière, dans la perfection du travail, et dans cette vérité d'observation qu'on ne se lasse pas d'admirer chez les Chinois. Dans la peinture in 'ustrielle, au contraire, le mérite ornemental rachète complétement l'absence de modelé. Que nous importent des formes grotesques, lorsqu'un système de tons vifs, d'une extrême finesse, appliqués à teintes plates, constituent une décoration mobilière souple toujours à sa place et toujours changeante, qui se laisse regarder à toutes les lumières et à toutes les distances, et ne présente pas, comme nos peintures industrielles, des ombres portées à faux, des nuances dégradées, d'aspect sale et triste, et une fastidieuse immobilité. La sculpture qui n'est pas belle de forme est nécessairement laide; tandis qu'en peinture l'action dramatique, la pantomime de personnages monstrueux de proportions, mais dont le geste est bien accentué, produit une caricature amusante; nous la croyons voulue par l'auteur, et ce malentendu fait à nos yeux le succès de certaines prétendues caricatures chinoises. Le même malentendu nous fait admirer les dessins disproportionnés des enfants auxquels nous prêtons des intentions spirituelles et ironiques qu'ils n'ont point.

La charpente, qui est presque toute la maison en Chine, appelait à l'intérieur et à l'extérieur l'aide de la sculpture qui s'est multipliée sur les toits et sur les colonnades, aux plafonds, aux lambris et sur les pièces du mobilier. Les arcs de triomphe, pour la plupart en bois et en briques, qui s'élèvent dans toutes les provinces, à la gloire des empereurs, des généraux, des lettrés, des femmes vertueuses et, en un mot, de tous ceux qui se sont rendus utiles, sont entièrement ornés de sculptures. « En observant la date de ces monuments [1], on voit que l'art de la sculpture a beaucoup perdu en Chine depuis l'avénement de la dynastie mantchoue. » Cet art n'est pas le seul en décadence; la céramique moderne ne vaut pas celle d'autrefois, même dans l'opinion des Chinois, qui manifestent leur préférence en réimportant les vases anciens.

Bien que le culte des ancêtres n'exige, dans ses cérémonies, que des tablettes à inscriptions, il a favorisé le développement du portrait peint ou sculpté chez les grands et dans la famille impériale. Nous trouvons mentionnées comme remontant à une très-haute antiquité des statues-portraits d'empereurs morts, conservées dans les temples; et les biographes de Confucius ont rapporté d'après lui la description de quelques-uns de ces ouvrages. Si le bouddhisme a donné une extension nouvelle

1. Debret, article CHINE, ARCHITECTURE, de l'*Encyclopédie moderne*.

et exagérée, selon les Chinois, à la production des statues, il ne l'a pas plus fait naître qu'il n'en a changé la tendance. Douze cents ans avant



POU-TAI, LE DIEU DU CONTENTEMENT.

l'introduction du bouddhisme, la Chine pratiquait l'art de sculpter et de peindre.

Les annales mentionnent un genre de sculpture industrielle qui prouve l'analogie des goûts populaires en matière d'art, quels que soient

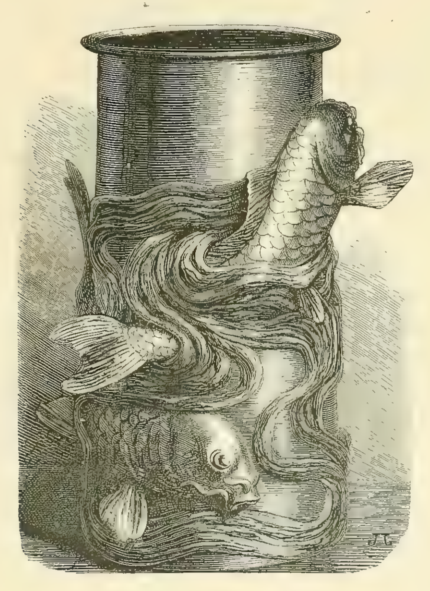
les races, les siècles et les latitudes. L'an 725 de notre ère, un bonze inventa un instrument astronomique, sorte d'horloge à eau où étaient imités les mouvements des corps célestes et que décoraient des statues automates, dont l'une frappant sur un tambour annonçait les quarts d'heure et dont l'autre sonnant la cloche annonçait l'heure; chacune disparaissait aussitôt son rôle joué. Beaucoup plus tard, au xiv[e] siècle, l'empereur mongol Chun-Ti, que son luxe et ses débauches rendirent antipathique à ses peuples, se donna aussi une horloge astronomique, enrichie d'or et de pierreries, avec des automates représentant deux anges, une jeune fille, des lions et d'autres animaux. Lorsque le fondateur de la dynastie des Ming eut détrôné l'empereur mogol, le vieil esprit chinois utilitaire, que le nouveau souverain personnifiait, réagit contre le luxe, et l'ordre fut donné de détruire la merveilleuse horloge. Mais sa beauté singulière s'était acquis des admirateurs qui implorèrent sa grâce. Le souverain, ayant d'abord égard à ces supplications, regarda attentivement l'horloge et, après avoir réfléchi, maintint la condamnation, disant : « C'est pour avoir aimé de pareilles bagatelles que le dernier empereur des Youên a négligé le soin du gouvernement et perdu l'empire; c'est pour pouvoir lui procurer de tels objets que les mandarins ont épuisé la substance du peuple. Qu'on détruise cette machine inutile et que les matériaux en soient déposés dans le trésor public! »

Dans cette réponse éclate la réprobation du luxe, maintes fois exprimée par les empereurs ou les lettrés; et si le luxe est confondu avec l'art, cela est logique dans un pays qui n'a pas pu vouer l'art à sa destination la plus haute. Cependant, comme on voit, le triomphe de l'antique esprit chinois, hostile aux œuvres inutiles, avait rencontré une protestation populaire en faveur du beau. Comment ne pas rapprocher par la pensée la popularité des horloges automatiques à Péking, des admirations naïves, toujours renouvelées, dont les classes inférieures et les enfants entourent les horloges monumentales de Strasbourg et de Berne? Le développement du sens esthétique suit le même ordre dans toutes les sociétés humaines. Avant de comprendre et d'aimer le chef-d'œuvre abstrait d'un Phidias ou d'un Michel-Ange, on aime la poupée coloriée, l'automate qui vit, c'est-à-dire qui remue et gesticule comme un être vivant. Entre les Chinois et nous, ce qui paraît un contraste n'est donc qu'une différence de degrés. Chez nous, certaines classes seulement sont enfants en matière d'art; en Chine, c'est la nation entière.

Sans avoir vu les peintures qui décorent les palais impériaux, nous pouvons en toute sûreté les juger d'après les figures peintes sur les

vases, les albums, les écrans, et d'après les gravures sur bois et les grands ouvrages illustrés.

L'origine de l'art de peindre en Chine paraît antérieure aux temps historiques, puisque l'empereur Chun, qui vivait, dit-on, 2300 ans avant J.-C., parlait de la peinture des anciens, et qu'une remontrance adressée à un empereur renversé en l'an 2159 se plaint du goût pour les



PI-TONG.

murailles peintes. Sans chercher les preuves de ces traditions écrites, nous trouvons dans la soixantième année avant notre ère la mention d'une galerie des grands hommes où l'empereur fait placer des portraits. Certes, depuis ce temps, on aurait pu découvrir le modelé et le clair-obscur et se décider à faire plus d'usage de la perspective linéaire. Le Chinois n'ignore pas, comme on le croit généralement, toutes les lois de la perspective linéaire, ses gravures sur bois l'attestent; ce n'est pas non plus indifférence, s'il n'a pas été poussé aux grandes découvertes artistiques; c'est qu'il ne cherche pas l'expression du beau. Il aime les images en tant qu'images; il s'attache aux objets d'art comme à la

nature ou comme à un travail bien fait et à un souvenir du passé. Il est collectionneur acharné et même volontiers archéologue, plutôt qu'à proprement parler amateur.

Les sujets de ses tableaux, destinés à fixer le souvenir des faits et l'image des individus, sont les fleurs, les paysages, et surtout les jardins avec habitations, les portraits, les scènes de genre et le genre historique, les chasses impériales ou les autres événements de la vie et du règne des souverains. Le portrait est un signalement et le tableau un procès-verbal; afin que les moments successifs d'une même action soient tous consignés, cette action donne généralement lieu à une série de tableaux. En outre, plutôt que laisser invisibles les personnages du second plan, on les fait marcher au-dessus de la tête des autres; comme cela s'exécutait d'ailleurs sur nos peintures et nos vitraux du moyen âge.

Quand l'artiste chinois entreprend la solution d'un problème insoluble, comme de figurer l'image d'un poëte dramatique occupé à composer une certaine scène d'un certain drame, il a recours à un expédient ingénieux. Il dessinera le portrait du poëte, puis de la tête du poëte il fera sortir un ruban qui s'élargit graduellement et devient un disque sur lequel est représenté la scène que le poëte invente.

Les livres des Chinois nous donnent la reproduction des portraits authentiques dessinés les plus anciens qui existent. Ces portraits n'ont pas, sans doute, l'expression mobile et fugitive que le modelé et le clair-obscur peuvent seuls traduire; mais, à défaut de la physionomie accidentelle, la physionomie habituelle, le type et le caractère empreints sur les lignes du visage sont rendus avec une étonnante fidélité.

Les Chinois, nous l'avons indiqué incidemment, n'ont pas méconnu la supériorité artistique de la peinture européenne. Au XVIII^e^ siècle, des jésuites, peintres de la cour du Fils du Ciel, fondèrent à Péking une école importante au début, mais dont l'enseignement n'a pas laissé de traces sensibles. C'est apparemment que l'état arriéré de la peinture traditionnelle suffit à la situation d'esprit de la majorité et à l'expression de ses idées esthétiques.

Pour compléter ces notions générales, il faudrait étudier la céramique, qui est peut-être la plus belle expression de l'art chinois. Là encore c'est la destination religieuse qui a élevé l'industrie à la dignité d'art; la céramique est, en effet, le seul art absolument nécessaire au culte des ancêtres. La finesse supérieure des matériaux employés et des procédés perfectionnés par de longues traditions ont permis de porter la valeur esthétique du genre à ses limites extrêmes.





LE POÈTE DRAMATIQUE.

Les sujets de décoration des porcelaines chinoises n'étaient pas arbitrairement choisis. Aucun dessin, pas même les traits linéaires, les dentelures, les méandres, ne sont de simples ornements géométriques. Tous sont des images qui originairement prétendent figurer quelque phénomène de la nature, comme les nuages, les ondes, ou la foudre. Les



VASE CHINOIS A ANSES.

chefs-d'œuvre sortis de la manufacture impériale représentent des sujets religieux, dont le plus habituel est la représentation réaliste du ciel et de la terre. Dans le haut du vase s'enroulent les nuages et volent des troupes d'oiseaux; au-dessous, les productions végétales et animales du sol et des eaux, qu'un œil européen non exercé ne saurait reconnaître toujours sous les formes bizârres que le Chinois leur donne.

Quel que soit le sujet figuré, le vase n'est jamais conçu comme un




VASE DU DISIRICT DE TCH.NG-LING.

petit édifice, un tout régulièrement divisé où les ornements se répétent selon un certain rhythme. Le peintre chinois ne s'astreint à observer que le haut et le bas. Les anses mêmes du vase, symétriques par nécessité, ne le sont pas froidement, ayant pour motif favori deux animaux qui paraissent s'être posés là après le décor terminé et qui le recouvrent de leur corps.

Le génie de notre Bernard Palissy lui avait révélé le grand charme de ces décorations aux libres allures; il comprit que dans l'art français il fallait faire une place au réalisme, et il lui assigna sa place normale en vouant au réalisme l'*art de terre.* Les chefs-d'œuvre de la céramique chinoise donnent raison à cette vue. Sans exclure absolument l'un ou l'autre système, sachons les apprécier tous les deux. L'art industriel des Chinois n'a pas été entraîné à imiter abusivement un art monumental qui n'existait pas; profitons de l'exemple comme en profitèrent autrefois quelques-uns des peintres du vieux sèvres, entre autres les auteurs des beaux services de pâte tendre à décor d'oiseaux, plus admirés qu'imités de nos jours.

## V.

### IMPRESSIONS ESTHÉTIQUES DU CHINOIS EN PRÉSENCE DE LA NATURE ET DE L'ART.

Jusqu'à présent, nous avons observé les œuvres de l'art chinois en elles-mêmes et par rapport à notre goût, en indiquant les impressions qu'elles nous causent; mais, au sujet des dispositions et des sentiments esthétiques du Chinois, nous avons simplement avancé qu'il ne cherche pas l'expression du beau dans l'art; c'est ce que nous devons, en terminant, montrer d'une façon plus positive.

On a vu que l'esprit chinois condamne l'art comme l'une des inutilités du luxe et que si les productions de l'art industriel du Céleste-Empire nous paraissent à nous des œuvres de luxe, elles ne le sont pas, bien qu'elles s'élèvent au-dessus de la nécessité vulgaire.

Quelques citations d'écrivains chinois ne seront donc pas déplacées ici, afin d'indiquer quelles jouissances esthétiques peuvent demander à la contemplation de la nature, à l'art et à la poésie, des hommes étrangers à l'idée du beau dans l'art.

Lorsque nous disons qu'un Européen, doué d'un goût exercé et bien cultivé, jouit davantage des beautés de l'art chinois que le Chinois même

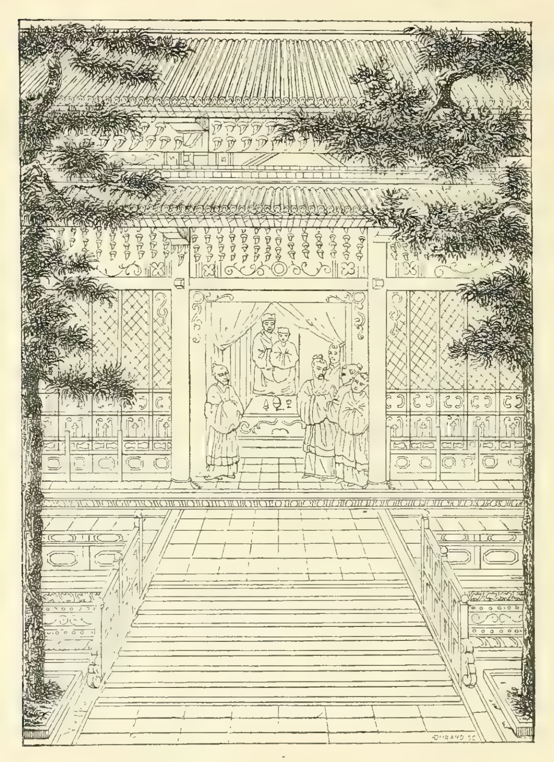
qui produit l'œuvre, cette assertion, d'apparence paradoxale, s'appuierait au besoin sur le fait que dans la littérature du Céleste-Empire on ne rencontre point de jugements esthétiques sur les œuvres d'art. La seule influence qui y soit attribuée à l'art, à la musique surtout, est une influence moralisatrice ou démoralisatrice. Par exemple, tel morceau de musique antique qui se jouait à un concert devant l'empereur, au moment d'une visite de Confucius, est intitulé : *Musique qui dissipe les ténèbres de l'entendement et qui affermit le cœur dans l'amour du devoir.* Un Européen serait sans doute assez désagréablement surpris d'entendre les sons auxquels les Chinois attribuent une aussi merveilleuse propriété. On éprouve une surprise d'un autre genre, mais non moins forte, à reconnaître l'impuissance absolue de la sculpture et de la peinture à éveiller chez le penseur Confucius la moindre impression esthétique, la moindre observation critique, le moindre intérêt pour l'art. Et cela, quand ses biographes nous le montrent parcourant les temples et voyageant avec l'intention expresse d'étudier les grandes collections.

Un jour que le philosophe visitait, avec quelques disciples, le temple de la Lumière, où étaient représentés les empereurs de la troisième dynastie qui gouvernait cinq siècles auparavant, l'un des disciples regardait la statue du régent Tchéou-Koung, placée à côté de celle de son pupille, le jeune empereur Tching-Wang. Le disciple se scandalisa de voir qu'un simple sujet osât oublier son devoir, non-seulement jusqu'à se tenir au même niveau que son souverain, mais jusqu'à commettre l'inconvenance de s'asseoir sur son trône à côté de lui. « Je pense, répondit Confucius, que vous n'êtes point instruit des circonstances qui ont fait placer les deux statues comme vous les voyez, et qu'ignorant la vérité de l'histoire vous vous égarez dans le labyrinthe des raisonnements... Comme Tchéou-Koung, dans ses fonctions de régent, gouvernait seul tout l'empire, il craignit que les grands et le peuple ne le prissent pour le successeur du grand Wou-Wang ; alors, il crut devoir proclamer solennellement le légitime héritier de la couronne. Il indiqua à cet effet une assemblée générale dans la salle extérieure du temple de la Lumière, et là, après s'être assis sur le trône pour tenir le jeune roi à côté de lui, *dans la posture qui convenait,* il le fit reconnaître par tous les ordres de l'État. *Voilà l'action que l'on a voulu représenter.* »

*La posture qui convenait ;* cette question d'étiquette est la principale ici; elle s'impose au sculpteur, dont l'œuvre n'eût pas été admise dans la salle des ancêtres au temple de la Lumière, s'il n'eût reproduit exactement le fait; et elle préoccupe Confucius et son disciple, à l'exclusion de

toute question d'art, comme s'ils étaient en présence, non d'un groupe statuaire, mais de personnages réels.

Un cours de morale et d'histoire en images, voilà le caractère des



SALLE EXTÉRIEURE DU TEMPLE DE LA LUMIÈRE.

entretiens de Confucius pendant ses promenades artistiques. Les biographes notent les soupirs et la tristesse du philosophe affligé de voir les portraits des mauvais empereurs conservés avec l'image des bons. Voulant réparer de son mieux cette injustice, il ne manque pas, devant chaque portrait, d'expliquer à ses disciples, soit les vertus, soit les défauts et les vices du modèle. Du mérite de l'œuvre et du peintre, pas un mot.

Un dernier exemple. Confucius s'arrête au pied d'une statue d'or de figure humaine, posée sur un piédestal et dont la bouche était fermée par trois aiguilles qui perçaient en même temps les deux lèvres, afin de les tenir toujours closes et d'exprimer l'idée de silence. Le dos de la statue était couvert d'une longue inscription qui commençait ainsi : « Anciennement, les hommes étaient très-circonspects dans leurs discours ; il faut les imiter. Ne parlez pas trop... » Et cette statue qui, pour une statue, parle assez longuement, termine son discours par ces mots : « Ce que vous venez de lire mérite de votre part les plus sérieuses réflexions. » Confucius admire cette inscription *comme un précis de tout ce qui peut être dit de plus utile*. Mais ni lui ni ses disciples ne se demandent si le dos d'une statue est un emplacement choisi à propos pour y graver *ce qui peut être dit de plus utile*.

Cependant, les hommes même les plus étrangers au culte du beau ont, à des degrés divers, le besoin des jouissances d'imagination. Tous ont le désir de voir ou d'entendre en rêve autre chose que l'entourage immédiat de la réalité. Tous demandent à la contemplation l'oubli des maux et de l'existence quotidienne. Tous évoquent des fantômes qui les charment ou les terrorisent. Chez les uns, c'est le sentiment religieux qui produit l'exaltation et l'extase ; chez d'autres, l'enthousiasme, plus spécialement esthétique, naît du contact avec les chefs-d'œuvre de l'art. Enfin, chez les imaginations paresseuses, chez les natures inférieures qui ne peuvent concentrer leurs impressions dans les sens les plus nobles, pour s'absorber dans les jouissances de la vue et de l'ouïe, le ravissement esthétique est une sorte d'ivresse.

Tel est le cas du Chinois. On sait avec quelle fureur il demande à l'opium les visions que son imagination trop froide ne crée pas sans une surexcitation cherchée. Quand même il ne recourt pas à l'opium, on peut dire qu'il s'hypnotise volontairement et par degrés lorsqu'il se livre à la contemplation. L'enthousiasme que ne lui cause pas une statue ou un tableau, il l'éprouve en présence de la nature, qu'il aime. Sa passion pour la fleur, ses jardins, ses chefs-d'œuvre peints et brodés, ne portent pas seuls témoignage de cet amour. La littérature parle dans le même sens ; mais elle trahit aussi le besoin d'un secours factice et matériel, breuvage ou parfum, pour mettre l'imagination en éveil. Le tempérament esthétique du Chinois se montre constamment le même dans le théâtre et dans la poésie. « Dans Ho-han-Chan, dit M. Bazin[1], à propos du théâtre de l'époque de la dynastie mongole, le poëte nous

1. *Introduction au théâtre chinois des Youên.*

représente Tchang-y retiré dans une chambre de l'étage supérieur avec sa femme et son fils, et jouissant d'un spectacle délicieux pour les Chinois, du spectacle de la neige qui tombe en abondance. Après avoir pris *quelques tasses de vin,* son imagination s'exalte; il croit être au printemps. Les flocons de neige deviennent pour lui des fleurs de poirier qui tombent; les nuages roussâtres, des fleurs de saule qui tourbillonnent dans l'air. Il s'imagine que l'on suspend devant lui des draperies de soie brodée, que l'on étale à ses pieds un riche tapis de fleurs, etc. »

Nous surprenons ici les procédés de l'imagination chinoise et nous comprenons que les œuvres des arts plastiques, par leur précision, par la pensée nette et définie que chacune exprime, par leur fixité et leur immobilité, ne puissent, comme les objets de la nature incessamment variés de forme et de couleur, faire passer devant les yeux les images changeantes et la fantasmagorie qui paraît le principal plaisir esthétique du Chinois. Du flocon de neige, qu'il voit en réalité, à la fleur de poirier, puis d'une fleur à l'autre, la transition est facile, l'effort d'imagination insensible, et cependant, pour atteindre même ce faible degré d'activité et provoquer ce qu'on serait tenté d'appeler un accès d'idéalisation, *quelques tasses de vin* sont nécessaires. De même le poëte couronné Khian-loung prépare le « léger essor » qu'il veut donner à son esprit en buvant à petites gorgées le thé exquis en l'honneur duquel il prend sa lyre.

Dans son *Ode sur le Thé,* le « *charmant roi de la Chine* », célébré et légèrement plaisanté par son contemporain Voltaire, se représente assis sous la tente, le soir d'une de ces grandes chasses annuelles que les souverains vont faire dans le pays au delà de la grande muraille, en souvenir de leur origine tartare.

Durant les trop rares moments de solitude que lui laisse sa grandeur, Khian-loung s'abandonne aux délices de l'oubli et à une quiétude où le bien-être physique se mêle à des méditations sur la vertu; où le clair de lune, la fraîcheur de la nuit et les aromes du thé se fondent en sensations subtiles et vaporeuses. De là l'esquisse, touchée de main de maître, d'un sybaritisme délicat qui ne ressemble guère aux ravissements d'une âme de poëte.

Ainsi parle le Fils du Ciel :

« La couleur de la fleur Meï-Hoa n'est pas brillante, mais elle est gracieuse; la bonne odeur et la propreté distinguent le Fo-Cheou; le fruit du *pin* est aromatique et d'une odeur attrayante; rien n'est au-dessus de ces trois choses pour flatter agréablement la vue, l'odorat, le goût. »

Entouré de ces trois objets, Khian-loung s'occupe avec bonheur de la préparation de son thé et décrit amoureusement cette opération, observant l'état des nuages qui se forment au-dessus de la tasse, et qui vont d'abord s'épaississant, s'élevant par degrés, puis enfin qui commencent à se dissiper. « Alors, continue le poëte, humer sans précipitation cette liqueur délicieuse, c'est travailler efficacement à écarter les cinq sujets d'inquiétude qui viennent ordinairement nous assaillir. On peut goûter, on peut sentir, mais on ne saurait exprimer cette douce tranquillité dont on est redevable à une boisson ainsi préparée.

« Soustrait pour quelque temps au tumulte des affaires, je me trouve enfin seul dans ma tente en état d'y jouir de moi-même en liberté; d'une main, je prends un *fo-cheou* que j'éloigne ou que j'approche à volonté;



de l'autre, je tiens la tasse au-dessus de laquelle se forment encore de légères vapeurs agréablement nuancées; je goûte par intervalles quelques traits de la liqueur qu'elle contient; je jette de temps en temps des regards sur le Meï-Hoa; je donne un léger essor à mon esprit, et mes pensées se tournent sans effort vers les sages de l'antiquité. »

Évoqués par le thé et le parfum d'une fleur, les anciens sages apparaissent; l'un jouissant en paix de lui-même dans une vie d'austère frugalité; un autre façonnant de ses mains les branches de l'arbre Meï-Hoa. Pour entretenir sa vision, Khian-loung façonne de même son arbuste. Viennent ensuite deux personnages dont le premier s'entoure d'une quantité de petites coupes contenant diverses sortes de thé, pour varier incessamment son breuvage, tandis que le second boit avec une profonde indifférence le thé le plus exquis sans l'apprécier au-dessus d'une vulgaire boisson.

Khian-loung, le poëte du juste milieu, se promet de n'imiter ni la

recherche excessive du premier, ni l'indifférence également blâmable du second. « Mais j'entends qu'on bat déjà les veilles; la nuit augmente sa fraîcheur; déjà les rayons de la lune pénètrent à travers les fentes de ma tente, et frappent de leur éclat le petit nombre de meubles qui la décorent. Je me trouve sans inquiétude et sans fatigue; *mon estomac est dégagé*, et je puis sans crainte me livrer au repos. »

Après ce trait final à la louange d'un estomac sagement réglé, on n'hésite pas à dire que la fantaisie morale, l'honnête rêverie de Khian-loung représente avec fidélité et à un degré éminent tous les caractères esthétiques de l'esprit chinois, et toute l'inspiration d'un art que sa sincérité naïve et son indélébile fraîcheur suffisent à préserver de la vulgarité.

## VI.

### CONCLUSION.

Une comparaison entre l'art chinois et l'art japonais semblerait indiquée comme complément à cette étude; mais, à nos yeux, ces deux arts sont ou trop ressemblants ou trop dissemblables pour que la comparaison soit nécessaire, supposé même que nos renseignements, encore très-incomplets sur l'histoire du Japon, permissent un véritable parallèle. Mis en opposition avec l'art occidental, l'art chinois et l'art japonais ne semblent différer entre eux que par des nuances. Au contraire, si l'on ne fait pas retour sur l'art européen, les ressemblances entre l'œuvre des deux peuples de l'extrême Orient se montrent plus superficielles que profondes. Les Japonais appartiennent à la race jaune comme les Chinois; leur civilisation beaucoup moins ancienne a subi l'influence de la civilisation voisine, et en matière d'art et d'industrie on peut considérer le Japonais comme l'élève du Chinois; mais la stabilité, la fixité qui donne aux œuvres de l'art chinois un caractère tout spécial ne s'observe pas au Japon; le goût n'y est pas non plus le même; et comme le Japonais paraît beaucoup plus disposé à progresser et à se transformer en étudiant la civilisation européenne, la différence entre les deux génies asiatiques s'accentuera de plus en plus.

Parti des mêmes données, appliqué aux mêmes objets, industriel et domestique plutôt que religieux et monumental, l'art japonais est d'un goût plus sévère, plus noble et plus simple. Il aurait plus de tendance vers ce que nous appelons d'une manière absolue le style, la beauté;



Gazette des Beaux-Arts.

IVOIRE ET CELADONS

Fçois Liénard Imp. Paris

plus de maturité, avec le sens du ridicule et l'ironie. L'intention de charger est évidente sur certaines images japonaises, et la parodie du sentiment donne parfois à ces caricatures je ne sais quel accent shakspearien. Bref, entre l'art japonais et le nôtre il y aurait plus d'analogie qu'entre le chinois et nous.

Les amateurs ont remarqué à l'Exposition universelle de 1867 des portraits japonais en pied, coloriés, qui présentent un premier essai de transition entre l'art asiatique et le nôtre; essai timide et peu adroit encore, mais après lequel on ne s'arrêtera pas dans la voie du beau. Les visages sont modelés à l'aide de demi-teintes neutres, et les figures, affermies au moyen d'ombres portées qui donnent à ces ouvrages plus d'expression, mais qui leur enlèvent nécessairement une partie du charme décoratif dû à l'emploi de tons entiers et clairs. Le progrès que n'a pu consacrer définitivement l'école des jésuites à Péking, la séparation entre la grande peinture et la peinture industrielle, les artistes japonais l'ont accompli, et c'est là une évolution esthétique immense.

Concluons.

De l'étude de l'art chinois se dégagent des renseignements d'une haute importance sur les commencements des arts chez tous les peuples, sur l'histoire générale du développement esthétique dans l'humanité, et des considérations applicables à la pratique de nos arts industriels.

L'art chinois, qui s'est développé isolément dans l'antiquité sans subir d'influence étrangère, est un type unique dans l'histoire de l'art et l'expression esthétique très-complète d'une société barbare ou demi-civilisée. C'est le dernier mot de l'art produit par la seule idée de famille; c'est l'ensemble des travaux d'art qui se peuvent grouper autour du foyer.

On a été frappé, dès longtemps, de quelques analogies entre l'art chinois et les spécimens de l'art égyptien primitif. L'Égypte est, en effet, le pays où l'on entrevoit le plus clairement un développement d'art concret, industriel et domestique, antérieurement au grand art. Lorsque la caste sacerdotale créa en Égypte l'architecture monumentale, la sculpture continua de produire des statues-portraits coloriées, réalistes, telles que le scribe du Louvre, qui attestent une longue pratique; puis lorsque l'ascendant des prêtres eut définitivement constitué la statuaire abstraite, la peinture conserva les habitudes du réalisme primitif dont elle ne s'écarta jamais. Les tableaux de genre, à teintes plates, des temples-palais, ne sont monumentaux que par l'emplacement; mais le choix des sujets figurés, l'absence de perspective, dans un temps où les architectes

égyptiens produisaient à dessein des effets et des illusions de perspective, montrent la persistance d'un art spontané et enfantin par la forme et par les procédés, comme l'art chinois. A la peinture, se joint le témoignage de la fleur qui, réelle ou figurée, s'attache en Égypte aux monuments comme aux personnes, moins pour les orner que pour leur porter bonheur, et qui rappelle visiblement le fétichisme, point de départ commun.

Les statues-portraits de l'art égyptien des premières dynasties sont plus anciennes qu'aucune œuvre chinoise ; mais ce sont les œuvres chinoises qui représentent l'état plus simple, le degré inférieur de l'évolution esthétique, effacé dans les autres civilisations, par le fait même du progrès.

Quant à l'application de l'étude de l'art chinois à nos arts subalternes, elle doit consister avant tout à renoncer à l'imitation matérielle, au plagiat, à la contrefaçon, pour s'attacher à l'esprit. Cessons de copier servilement des mandarins ou *bonshommes* disproportionnés, des animaux hybrides et des fleurs sans nom ; mais adoptons le même parti pris, pour peindre avec le laisser aller et la désinvolture des décorations chinoises les fleurs, les insectes, les oiseaux de nos contrées et en général tout ce que la nature nous fournit de motifs d'ornements. Apprenons des Chinois à ne pas infliger à notre vie privée, à nos arts du mobilier la symétrie quand elle n'est pas utile et le style monumental à tout prix ; que nos poteries ne soient plus des tableaux de maîtres, nos buffets, des façades de temples, nos chenets et nos garnitures de cheminées, des tombeaux de Michel-Ange.

Le renoncement au style et cette légèreté d'allure des arts industriels, qui d'ailleurs commencent à être appréciés et pratiqués par les gens de goût, nous seraient plus nécessaires à nous qu'aux Chinois, qui ont des demeures stables et des mœurs domestiques uniformes, tandis que le mouvement perpétuel de la vie moderne nous entraîne à d'inévitables changements de milieu. Que deviennent alors nos objets d'art, nos mobiliers d'un caractère trop déterminé pour se prêter à de nouveaux rapports et pour s'adapter à tous les cadres ? Nous n'avons qu'un moyen, mais détestable, d'arriver à quelques effets d'art dans la vie privée : c'est le luxe. Nous n'échappons à la monotonie et à la banalité que par les successions de la mode qui fait naître, disparaître, et renaître encore, ces styles dont l'intolérance fatigue et dégoûte promptement.

Le Chinois méprise le luxe ; il conserve indéfiniment, par principe et par goût, les ouvrages de ses arts industriels. Chez lui, l'économie et l'esprit traditionnel créent des intérieurs gais et originaux d'aspect ; et

nous, avec les éléments d'une originalité plus réelle, nous subissons trop souvent un entourage matériel ennuyeux, somptueux et bourgeois.

Substituer à l'idée de luxe l'idée d'art dans notre vie d'intérieur; conserver à l'art domestique son inspiration propre, sa spontanéité, son indépendance au-dessous du grand art; viser à créer des œuvres durables, quand la destination s'y prête; n'orner que ce qui est durable; proportionner la quantité et la qualité de l'ornement esthétique à la destination de l'objet et à son mérite industriel : voilà les vérités pratiques que doit nous rappeler la vue de l'art chinois.

C. DE C.



# LES MUSÉES

## LES ARTS ET LES ARTISTES

### PENDANT LA COMMUNE [1]



Le jour même où la colonne était abattue, — 26 floréal an 79, — l'administration du musée du Louvre apprenait qu'elle était révoquée par le *Journal officiel* *, qui publiait l'arrêté suivant pris par le citoyen É. Vaillant, membre de la Commune, délégué à l'enseignement :

Les conservateurs et conservateurs adjoints du musée du Louvre nommés par l'ancienne administration, et dont les noms suivent, sont relevés de leurs fonctions :

MM. Villot, de Rougé, Ravaisson, de Reiset, Barbet de Jouy, Mariette, d'Eschavannes, Daudet, Heuzey, Clément de Ris, de Tauzia, Darcel, de Maussion.

Le *Journal officiel* du lendemain statuait sur le sort de la conservation du musée du Luxembourg et indiquait, dans la série d'arrêtés suivants,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 2e période, p. 285 et 414, et t. V, p. 41 et 140.

* Le *Journal officiel* de la Commune porte M. A. Mouillard parmi les signataires du manifeste de la fédération des artistes que nous avons reproduit plus haut (voir page 17 et *passim* du présent volume). M. Alfred Mouillard nous envoie la copie de la lettre suivante qu'il adressa vers le 20 avril au rédacteur en chef du *Journal officiel*, mais qui ne fut point publiée :

« Citoyen rédacteur,

« Je vois mon nom au bas de la convocation des artistes dans l'*Officiel*. Je n'ai pas assisté à la séance « de l'École de médecine et n'ai adhéré à aucune convocation par signature ou autrement. Je réclame de

les personnes appelées à administrer provisoirement les deux établissements.

Un arrêté relatif aux professeurs des écoles de dessin, dont plusieurs, les femmes surtout, avaient demandé à la commission de recommencer leurs cours, y était joint.

Sur la proposition de la commission fédérale des artistes,

Le citoyen Oudinot (Achille), architecte et peintre, est délégué comme administrateur provisoire des musées du Louvre;

Et les citoyens Héreau (Jules), peintre, et Dalou, statuaire, lui sont adjoints pour l'assister dans ces fonctions provisoires.

Le public est averti que les musées du Louvre seront fermés pendant quelques jours pour causes majeures.

La commission fédérale des artistes procède en ce moment à leur réorganisation.

---

Les citoyens Tournemine, conservateur, et Chennevière, directeur du musée du Luxembourg, nommés par l'ex-administration impériale, sont relevés de leurs fonctions.

---

Sur la proposition de la commission fédérale des artistes,

Le citoyen André Gill, dessinateur, est délégué comme administrateur provisoire du musée du Luxembourg.

Les citoyens Chapuy (Jean), sculpteur, et Gluck, peintre, lui sont adjoints pour l'assister dans ces fonctions provisoires.

---

Les citoyens et citoyennes désirant concourir à la réorganisation de l'enseignement et obtenir des places de professeur de dessin et de modelage, sont invités à se rendre

« votre impartialité l'insertion de cette lettre et vous prie, citoyen rédacteur, de recevoir l'assurance de « mes salutations empressées.

« ALFRED MOUILLARD. »

D'un autre côté, M. J.-F. Millet, qui était en Normandie lorsqu'il apprit sa nomination de membre de la commission fédérale des artistes, écrivit à la *Vigie de Cherbourg* la lettre ci-dessous que ce journal inséra dans son numéro du 27 avril 1871, et que *le Gaulois*, alors publié à Versailles, reproduisit dans son numéro du 29.

« Cherbourg, 25 avril 1871.

« Monsieur le rédacteur,

« Le numéro du journal *la France* de dimanche 23 de ce mois me tombant sous les yeux, je m'y « trouve nommé membre d'une commission d'artistes dite *Fédération des artistes de Paris*.

« JE REFUSE L'HONNEUR QU'ON M'A VOULU FAIRE.

« Veuillez, monsieur le rédacteur, insérer ce simple mot dans votre journal, et agréez d'avance tous « mes remercîments et mes salutations bien distinguées.

« J.-F. MILLET. »

les 19, 20 et 21 mai courant, de midi à deux heures, au siége de la commission fédérale des artistes (ex-ministère des beaux-arts, rue de Rivoli), à l'effet de déposer leurs titres et pièces à l'appui et y joindre au besoin une note signée contenant une brève exposition de leurs méthodes d'enseignement.

Paris, le 16 mai 1871.

*Pour la commission de la fédération des artistes,*

Approuvé :

*Le membre de la Commune délégué à l'enseignement,*

Édouard Vaillant.

*Journal officiel* du 17 mai 1871.

Cette révolution, si brusque pour ceux qu'elle atteignait, partait, indirectement peut-être, de la commission fédérale.

Dans la séance du 12 mai, M. Ottin avait lu sur le musée du Louvre un rapport que nous n'avons pu retrouver. Ce rapport, d'ailleurs, n'avait point le caractère d'une enquête et ne fut point approuvé par la commission, qui en demanda une rédaction nouvelle. Mais quelques membres, entre autres M. Moulin qui revenait à ses anciennes défiances, parlèrent des actes blâmables commis par l'administration impériale et de l'enquête qu'il faudrait ouvrir sur les archives du Louvre. On regardait sans doute comme entachée de complaisance celle qui avait déjà été faite et que l'on avait eu le tort de ne point publier. Il fut aussi question de l'ancienne commission de surveillance, dite du 4 septembre, et des procès-verbaux que M. Reiber, son secrétaire, devait avoir gardés.

MM. Feyen-Perrin, Moulin et Ottin furent délégués auprès de lui afin d'en obtenir communication.

Quant au personnel du musée, É. Vaillant, délégué à l'enseignement, qui assistait à la séance, déclara qu'il l'avait trouvé quelque peu hostile et qu'il y aurait certaines révocations à prononcer.

Le délégué à l'enseignement assistait encore à la séance du 13 mai, et devant lui quelques membres, que le procès-verbal ne nomme pas, se plaignirent de ne pouvoir obtenir de renseignements précis de la part des membres de l'ancienne administration restés en place : ce qui était une erreur, personne n'en ayant demandé. M. Dalou, revenant sur l'enlèvement des 293 tableaux du Louvre que l'on s'obstinait à ne pas croire à Brest, proposa de publier un article sur ce sujet. Aussi fut-il convenu que trois délégués, MM. Chapuy, A. Gauthier et Boileau, iraient le lendemain, porteurs d'une lettre de Vaillant, demander au citoyen Protot, délégué à la justice, les ordres nécessaires pour apposer les scellés sur les collections.

Protot fut étrangement surpris d'apprendre qu'il existait encore en plein Paris une administration issue d'un pouvoir qui était loin d'être la Commune, et demanda les noms de ces obstinés à garder ce qui leur avait été confié. Les délégués, il faut leur en faire honneur, « s'excusèrent de ne pas les connaître ». Abordant la question des scellés, Protot déclara qu'il n'était pas nécessaire de la présence des conservateurs pour les apposer, doctrine qui, si elle eût été appliquée, les eût rendus sans valeur. Une lettre, à l'adresse de Ferré, délégué de la Commune à la police, fut remise aux délégués, afin d'obtenir de lui un commissaire de police qui procédât à l'opération.

La commission fédérale n'avait point voulu prendre la responsabilité de la révocation du personnel du Louvre et avait refusé à Vaillant de s'appuyer sur une proposition émanée d'elle pour l'arrêté qu'il avait promis. Cependant c'est par l'entremise de l'un de ses membres, M. Dalou, qu'il se procura les noms de ce personnel dont la liste incomplète et fautive fut demandée à un gardien.

En prévision de cette révocation qui devait être publiée le lendemain, M. Boileau proposa, dans la séance du 15 mai, de procéder à la nomination de trois délégués au musée du Louvre en attendant celle d'un administrateur et de conservateurs définitifs.

Le temps était bien choisi pour assumer cette responsabilité, car si la Commune soupçonnait l'ancien personnel, elle était accusée à son tour. On lisait en effet dans le numéro du journal *la Vérité*, daté du 17 mai, mais publié la veille :

Le *Pall Mall Gazette* a reçu la communication suivante de la préfecture de police :

BUREAU DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL.

11 mai 1871.

Il est parfaitement faux qu'un individu ait été délégué par la Commune pour vendre à Londres les tableaux du Louvre. La lettre reproduite par le *Pall Mall Gazette* ne peut être que l'œuvre d'un exploiteur sur lequel l'attention du public anglais sera maintenant dirigée.

A. REGNAULT,
Secrétaire général du Comité de salut public.

Puis cette autre nouvelle :

M. Jules Favre vient, nous assure-t-on, d'être averti officiellement par notre chargé d'affaires à Londres qu'un certain nombre de tableaux pris dans nos collections publiques de Paris ont été expédiés et vendus en Angleterre.

Il est vrai que M. Courbet, qui, avec un imperturbable aplomb, déclara dans son procès « avoir été nommé directeur des beaux-arts après M. de Nieuwerkerke » et avoir reçu de M. Jules Simon le titre de « président des beaux-arts » (qui ne signifie rien), prétendait aussi disposer, pour défendre les tableaux du Musée contre la convoitise des Prussiens, des cent cinquante employés du Louvre et des deux bataillons de son arrondissement [1].

M. Moulin, presque seul dans la commission, avait conscience de la grandeur de la responsabilité morale qui pèserait sur ceux qui accepteraient le mandat de délégués. Mais M. Jules Héreau avait déclaré « qu'une telle responsabilité n'effrayait pas sa probité, quoique la vivacité de son caractère lui interdît d'assumer le pouvoir exécutif [2] » ; M. Dalou avait exprimé les mêmes sentiments en même temps que la même réserve fondée sur ce qu'il n'avait pas le « physique de l'emploi »; ces deux messieurs, qui réclamaient l'adjonction d'un troisième membre, en conformité d'opinions avec eux, mais « doué du calme et de la fermeté si nécessaires à l'exercice du pouvoir exécutif », se présentèrent, avec M. A. Oudinot, au choix de l'assemblée, et furent élus par elle. Bien qu'elle eût décidé que les trois délégués auraient des pouvoirs égaux, elle semble s'être déjugée, car elle confia le pouvoir exécutif à M. A. Oudinot par 16 voix sur 23 membres, dont plusieurs s'abstinrent, puis les fonctions d'adjoint à M. Dalou par 15 voix, et à M. J. Héreau par 13.

Le lendemain, vers 3 heures de l'après-midi, les trois délégués se présentèrent au Musée accompagnés d'un commissaire de police, et après avoir fait fermer la porte d'entrée au bas de l'escalier de Henri II, ils apposèrent le placard manuscrit suivant :

Fermé sous scellés
par ordre de la délégation judiciaire
à la demande de la commission fédérale des artistes.
Pour cause d'inventaire.

*Le commissaire chargé de l'apposition des scellés,*
Louis Bochard.

Ces messieurs apposèrent, en passant, les scellés sur les portes de la galerie La Caze et des salles des dessins, puis montèrent dans les

1. Procès des membres de la Commune et du comité central, *Gazette des Tribunaux,* n$^{os}$ des 14 et 15 août 1871.

2. Les passages placés entre guillemets sont extraits des deux procès-verbaux de la séance de la commission fédérale des artistes tenue le 15 mai.

bureaux, où ils remirent à M. Villot, secrétaire général des musées, l'acte suivant :

Sur la proposition de la commission fédérale des artistes, le citoyen Oudinot (Achille), architecte et peintre, est délégué comme administrateur provisoire des musées du Louvre;

Et les citoyens Héreau (Jules), peintre, et Dalou, statuaire, lui sont adjoints pour l'assister dans ces fonctions provisoires.

Le public est averti que les musées du Louvre seront fermés pendant quelques jours pour cause majeure.

La commission fédérale des artistes procède en ce moment à leur réorganisation.

Il n'y avait plus qu'à se retirer; c'est ce que fit M. Villot après avoir vu apposer les scellés sur les portes des pièces qu'il occupait. Chaque membre du personnel révoqué devait en faire successivement autant après une semblable opération sur la porte de son cabinet.

Dans une conversation, fort calme d'ailleurs, qui s'établit entre quelques-uns d'entre nous et les délégués, ceux-ci s'étonnant que l'acte de révocation ne mentionne pas M. Devéria, conservateur adjoint du Musée égyptien, apprirent qu'il était mort dans le courant de janvier, mais qu'ils avaient fait révoquer à sa place M. Mariette, qui n'appartenait plus à l'administration qu'à titre honoraire depuis qu'il était directeur du musée de Boulack, en Égypte. Ces messieurs se plaignirent alors qu'on leur eût refusé tous renseignements, ce à quoi il fut objecté qu'ils n'en avaient demandé aucun. « Si fait, répliquèrent-ils, nous avons envoyé un garçon de bureau; c'est le portier qui lui a répondu. — Alors tout était dans l'ordre, reprit quelqu'un. Mais si la fédération s'était donné la peine d'adresser une demande officielle sur un sujet quelconque, on lui aurait repondu officiellement. »

Ce défaut de renseignements précis avait fait omettre sur l'arrêté de révocation M. Héron de Villefosse et M. Pierret, attachés depuis peu d'années, l'un à la conservation des antiques, l'autre à celle du musée égyptien. M. E. Morand, l'agent comptable, avait également été conservé.

Les trois délégués étaient de caractère fort différent; du reste fort polis tous trois.

M. Achille Oudinot, méthodique et conciliant, tenait à ce qu'il fût bien entendu que ses fonctions n'étaient que provisoires et qu'il ne les avait acceptées, ainsi que ses collègues, qu'à cette seule fin d'empêcher les gens de la Commune d'envahir le Louvre.

Comme nous nous effrayions pour lui de la responsabilité qu'il encourrait lorsque le gouvernement, après l'entrée des troupes de Versailles,

lui demanderait compte des collections et de ce qui aurait pu disparaître à la faveur de la lutte; comme nous l'engagions en même temps à ne rien demander qui répugnât à la conscience de ceux de nous qui restaient auprès de lui et qui, à un moment donné, seraient sa sauvegarde et ses garants, il nous déclara avoir le pouvoir de garder près de lui qui lui conviendrait de l'ancienne administration, et nous offrit de rester;... mais à la condition de faire acte d'adhésion à la Commune : ce que nous refusâmes sans hésitation. Nous eussions désiré, cependant, ne point quitter notre poste, car nous en avions trop vu déjà pour n'être pas curieux de voir quelle serait la catastrophe finale.

Bien qu'il nous eût assuré que l'armée de Versailles ne serait jamais plus près de sa perte que le jour où elle entrerait dans Paris, M. A. Oudinot résigna bientôt ses fonctions par suite de dissentiments avec ses collègues et, à partir du 19, ne reparut plus au Louvre.

M. Dalou, froid, réservé, parlait peu; mais ses paroles étaient d'or. Ainsi, il nous déclara le plus simplement du monde que, s'il eût été à la place de la Commune, il nous eût tous tenus en prison jusqu'à ce que les tableaux envoyés à Brest fussent revenus au Louvre. « Nous y resterions longtemps, » lui répliquâmes-nous.

M. Jules Héreau, petit, nerveux, susceptible, sans cesse préoccupé de lui-même, était l'homme d'action de la délégation. Non content de l'expulsion du personnel de la conservation, il voulait épurer celui des gardiens, prétendant avoir ses notes à lui. Il nous faisait un grand reproche de posséder des livres à nous dans nos cabinets, lui qui ne resta que six jours au Louvre et y oublia un revolver. Néanmoins, comme il était un très-honnête homme, il ne voulait prendre en charge les collections qu'après en avoir fait l'inventaire. « Mais vous en avez pour trois années, lui dîmes-nous, et la Commune n'en a pas pour trois jours. » Il ne nous le pardonna pas, prétendant que nous nous moquions de lui; certes, nous ne croyions pas prédire si juste.

Enfin, il commença son inventaire par la galerie La Caze, ce qui était facile. Il changea même deux tableaux de place, et le changement exécuté par lui a été respecté. Puis il inventoria la salle de Henri II et enfin le salon des sept Cheminées, de façon à pouvoir ouvrir ces trois salles au public le 17 mai.

Ce même jour, on apposa les scellés sur les portes des armoires et des réduits où la plupart des joyaux, des gemmes et des émaux du Musée avaient été cachés. Ces réduits étaient dans le cabinet de M. H. Barbet de Jouy, qui remit au commissaire de police la déclaration suivante :

Dépositaire des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance, séparé de mon département, contrairement à ma volonté et par force majeure,

En ladite qualité, je demande, et, par les causes sus-énoncées, requiers l'apposition des scellés à toutes les places où sont renfermés les objets de ma conservation ;

M'opposant, sous toutes réserves et pénalités, à leur rupture et levée hors de ma présence, et sans mon consentement.

BARBET DE JOUY.

Qui fut interloqué? Ce fut le commissaire de police, grand jeune homme au type méridional, qui n'avait jamais, très-probablement, posé de scellés de sa vie. Son greffier le fut également, d'autant plus que M. Jules Héreau, qui assistait à l'opération, soutenait M. H. Barbet de Jouy dans ses prétentions. Les scellés furent rompus, et l'on sursit à toute opération jusqu'à plus ample informé auprès des jurisconsultes de la Commune.

Ces jurisconsultes avaient sans doute d'autres affaires en tête, car, grâce à des rendez-vous successifs et sans cesse remis au lendemain, M. H. Barbet de Jouy put chaque jour se présenter au Louvre et à la fin y rester le maître.

Le 22, alors que les troupes étaient déjà dans Paris, que l'on se battait dans son quartier, que les balles et les obus tombaient sur sa maison et dans sa rue, M. H. Barbet de Jouy se présenta, à 8 heures du matin, au Louvre, et, sous le prétexte de l'apposition des scellés, força la consigne qui maintenait les grilles fermées, trouva MM. Morand et Héron de Villefosse à leur poste et s'installa dans son cabinet, attendant les événements. Les deux délégués, J. Héreau et Dalou, lui firent demander de les recevoir et lui présentèrent une déclaration par laquelle ils se constituaient gardiens des scellés en l'absence de l'administration nommée et du personnel révoqué. M. Barbet de Jouy fit ajouter à leur acte qu'ayant pris la veille rendez-vous avec eux pour reprendre l'opération commencée et interrompue le 16, il resterait dans son cabinet comme gardien des collections dont il était le conservateur.

Pendant ce temps un administrateur définitif,... mais éphémère, avait été nommé ; c'était le citoyen Brives, qui se présenta au Louvre, le 21, avec la pièce suivante, puis disparut :

COMMISSION FÉDÉRALE DES ARTISTES.

Palais du Louvre, le 20 mai 1871.

*Administrateur :* BRIVES.

*Conseil de famille, délégués adjoints membres de la commission fédérale :*

HÉREAU (Jules), peintre, DALOU, sculpteur, BOILEAU fils, architecte.

Ce dernier disparut aussi, de sorte que MM. Jules Héreau et Dalou restèrent seuls chargés du Louvre comme devant.

Ce citoyen Brives avait été représentant à la Constituante de 1848, suivant ce qu'avait dit M. de Blézer en proposant sa candidature à la commission fédérale, et cela suffisait, car ses concurrents étaient encore moins connus que lui. Qu'on en juge : c'étaient les citoyens Antoine Masson, V. Paulin, Blu, Dheu et Clere. On croit rêver. La commission le croyait aussi quelque peu, car elle nomma une sous-commission de cinq membres chargée de faire une enquête sur les candidats, commission qui fut composée de MM. Chabert, Poitevin, Ouleway, Ottin fils et Feyen-Perrin.

C'est en ces mains qu'était remis le sort du Musée! Il est vrai que quelques membres, M. A. Meyer entre autres, auraient désiré que l'on portât les choix sur quelqu'un de compétent dans les questions d'art. Mais le temps était bien à l'art! Il n'était qu'un accessoire, à ce qu'assuraient M. Arnaud-Durbec et les deux Ottin : la parole était à la politique. « Si elle est à la politique, répliquait M. Boileau fils, il faut laisser la nommination au délégué à l'enseignement, et ne nous occuper de la question que par le côté où elle touche à l'art. » Néanmoins, M. Brives fut élu administrateur le 20 mai, à la condition, acceptée par lui, de rester subordonné à la commission fédérale pour tout ce qui se rapporterait aux questions d'art.

Il avait également promis de révoquer le personnel des gardiens, dont la présence au Louvre semblait un danger politique pour les meneurs de la commission, qui n'osaient cependant prendre cette mesure de peur d'une résistance. Puis on croyait à l'existence de souterrains qui, mettant le Louvre en communication avec les Tuileries, l'Hôtel de ville et même avec le champ de Mars, pouvaient sans doute permettre de faire pénétrer les troupes de Versailles jusque dans l'intérieur de Paris. C'était M. G. Courbet qui avait été l'un des colporteurs les plus obstinés de cette fable.

D'ailleurs la crainte d'une résistance de la part des gardiens préoccupait singulièrement les délégués de la commission fédérale au Louvre. M. J. Héreau nous avait dit, à nous-même, qu'une épuration serait nécessaire et qu'il avait ses renseignements particuliers. Voici, de plus, ce que nous trouvons dans le procès-verbal de la séance du 19 mai :

Le citoyen Héreau, qui vient d'entrer en séance, rend compte des observations que les administrateurs du Louvre ont faites dans leurs investigations. Il énonce certains faits dans le but de montrer que, pour le présent, le danger que court le Louvre est plus grand au point de vue politique qu'au point de vue artistique. Il faut éviter qu'un conflit armé ne survienne au sein des collections et préserver absolument le Louvre

autant contre les soldats versaillais que contre ceux de la Commune. Il dit que pour parer à toute éventualité de ce genre il faudrait renvoyer tout le personnel des gardiens. Ensuite les frais de la Commune en seront diminués et le service n'en souffrira pas, car la plupart d'entre eux sont inutiles. Il y a certaines cachettes très-importantes que ses collègues et lui connaissent et qu'ils feront connaître à leurs successeurs. Ces cachettes leur ont été indiquées par les citoyens Barbet de Jouy et Bochard [1], qui se sont montrés en cette circonstance d'excellents citoyens, et il rend justice à leur caractère.

C'est par suite des mesures à prendre à l'égard des gardiens qu'un dissentiment s'était élevé entre M. Oudinot et ses collègues. Cet administrateur provisoire vint déposer ses pouvoirs dans la même séance du 19 mai.

Les moyens violents sont contraires à son tempérament, dit-il, c'est pourquoi il voulait congédier simplement une partie du personnel par simple mesure administrative, d'autant plus qu'il serait dangereux, suivant lui, de prendre un personnel étranger. S'il ne s'était pas trouvé en désaccord avec ses collègues, la révocation du personnel aurait eu lieu le matin.

Le citoyen Dalou répondit « qu'on pouvait en effet garder quarante-sept gardiens»; mais il a cru que le renvoi des autres ne devait être fait qu'en présence d'un certain déploiement de troupes, afin d'empêcher toute résistance et tout recours tardif à la force armée. Ensuite le citoyen Oudinot voulait demander au personnel son adhésion à la Commune. Il a jugé que c'était un mauvais moyen, attendu qu'un certain nombre de gardiens auraient adhéré pour trahir plus tard [2].

M. A. Meyer qui, officier dans la garde nationale de Belleville pendant le siége, avait été arrêté et avait failli être fusillé par ses hommes au commencement de l'insurrection, et qui s'était réfugié dans le service municipal des égouts, connaissait le plan de Paris souterrain. Il voulut calmer les terreurs de ses collègues en les engageant à consulter les plans déposés à l'Hôtel de ville, mais il n'y réussit pas, et la proposition suivante, faite par le citoyen Boileau, fut adoptée à la presque unanimité :

Réforme au point de vue administratif et politique.

Licencier tout le personnel du Louvre.

Avoir sous la main : concierge nouveau dévoué ; un gardien de scellés ; un certain nombre de gardiens des objets de jour et de nuit.

Demander une perquisition par la Commune dans tout le Louvre pour s'assurer qu'il n'y reste plus que les hommes mis ou laissés par la fédération.

S'assurer des clefs.

1. Le nom du citoyen Bochard est de trop ici, sans doute par suite d'une erreur du secrétaire rédacteur. Ce Bochard n'est, en effet, que le commissaire de police qui, amené par les délégués eux-mêmes, a posé les scellés en leur compagnie.

2. Procès-verbal de la séance de la commission fédérale des artistes tenue le 19 mai 1871.

Les mêmes craintes continuent à se produire pendant la séance du 20 mai, où le citoyen Brives fut nommé administrateur du Louvre. Dans les notes au crayon, assez brèves d'ailleurs, qui seules sont restées de cette séance, nous voyons qu'il est question « d'une entente de la direction du Louvre avec le comité central pour éviter tout conflit » ;

Que l'on désire « l'avis du citoyen Ranvier, qui, comme membre du comité de salut public et artiste, serait peut-être d'un bon conseil » ;

Qu'en tous cas « il faut avertir le citoyen Vaillant de l'importance de bien garder les issues; lui montrer le plan des voies souterraines, afin qu'il s'assure si, en dehors du Louvre, elles sont gardées; lui demander enfin conseil sur les moyens de licencier les gardiens. »

On trouve aussi que le citoyen J. Héreau explique « qu'il existe un commandant du Louvre qui fait poser les sentinelles de telle sorte que les administrateurs du Musée sont aussi désarmés sous la Commune qu'ils l'étaient sous les régimes précédents. »

Après le drame, la comédie.

Il s'était formé une fédération des artistes dramatiques de Paris que l'on confondait souvent avec la fédération des artistes, et cela contrariait vivement cette dernière. Les cartes des membres des deux réunions étaient de même couleur rouge. On s'occupa de les faire changer. Puis enfin la publication de l'avis suivant fut résolue :

La commission fédérale des artistes (peintres, sculpteurs et graveurs en médailles, architectes, graveurs et lithographes, artistes industriels) constituée par le vote de ses électeurs (17 avril 1871),

A l'honneur d'informer le public :

1° Qu'il n'y a aucun rapport entre la fédération artistique (lyrique et dramatique) et la commission fédérale des artistes;

2° Que la commission fédérale des artistes n'a pas de président;

Qu'elle a été constituée pour sauvegarder les intérêts généraux de l'art et des artistes, et qu'elle ne relève que de la délégation à l'enseignement;

En conséquence toutes les notes, demandes, renseignements relatifs aux beaux-arts doivent être adressés exclusivement à la commission fédérale des artistes au Louvre (ex-ministère des beaux-arts).

Ce fut le dernier acte de la commission.

Les craintes manifestées dans les séances de la commission fédérale et les pourparlers avec le pouvoir insurrectionnel qui en durent être la conséquence expliquent pourquoi le Musée fut envahi pendant la nuit du 22 mai, de neuf heures à minuit. Le docteur Pillot, délégué de la Commune au 1er arrondissement, et un lieutenant de marine, une sorte de commissaire en bourgeois se faisant appeler colonel, un sergent très-

aviné et une escouade de soldats, dont l'uniforme ne semblait pas être celui de la garde nationale, furent introduits par les deux délégués J. Héreau et Dalou à la suite d'un assez long colloque. Après leur avoir donné l'assurance que les gardiens n'étaient pas armés, — c'est tout ce que l'on a entendu de l'entretien, — les délégués rentrèrent dans le cabinet de l'ex-surintendant où ils s'étaient installés et laissèrent agir.

Alors, le revolver sur la tempe, M. Morand est contraint de conduire le terrible cortége qui le presse à la recherche des fantastiques souterrains.

On commence par visiter les caves situées sous la chalcographie. Une ou deux portes sont enfoncées, et le colloque suivant s'établit entre le chef de la bande et son guide forcé :

« Ce n'est pas cela que nous voulons voir, s'écrie au bout d'un instant le farouche colonel. — Eh! que voulez-vous voir? — Le souterrain. Allons, dépêchez-vous, ou je vous brûle la cervelle! — Quel souterrain? — Celui qui conduit du Louvre aux Tuileries et au champ de Mars. — Je ne le connais pas. — Nous savons qu'il existe. Marchez! » (Rapport de M. Morand.)

Et l'on marche. Chemin faisant, on rencontre les gardiens que le docteur Pillot et le lieutenant de marine conduisent à la mairie; puis le cortége, grossi de deux gardiens chefs, Poirier et Lefèvre, arrive aux caves affectées au service du moulage, — près de l'ancienne cour du Sphinx, — que l'on parcourt en tous sens. Enfin convaincu qu'il n'existe aucune communication, le colonel se retire en laissant derrière lui des factionnaires qui y sont restés vingt-quatre heures environ. Avant de partir, il adressait au personnel du Louvre cet amical adieu : « Nous ferons sauter les Tuileries et vous avec. »

Les gardiens, brutalisés, menacés, quelques-uns même ayant été mis en face d'un peloton d'exécution, passèrent la nuit à la mairie, puis le lendemain, armés de pelles et de pioches, furent contraints de travailler à la barricade établie sur le quai, à l'angle de la rue du Louvre. Ils y restèrent toute la journée du 23, recevant le peu de vivres qu'on put leur apporter du Louvre, où ils furent assez heureux pour rentrer le soir, rendant ainsi inutile le sacrifice que M. H. Barbet de Jouy avait demandé de faire de sa liberté en échange de la leur.

Pendant la nuit du 23 au 24, à onze heures et demie, M. H. Barbet de Jouy, qui depuis la veille s'était installé dans son cabinet, fut réveillé par l'incendie des Tuileries. Laissons parler ce calme témoin du désastre, qui a bien voulu nous communiquer ses notes personnelles :

« L'embrasement commença par les appartements naguère habités par

l'impératrice. Un peu plus tard une explosion formidable précéda l'incendie du pavillon de l'Horloge. La partie comprise entre ce pavillon et celui de Marsan fut longtemps obscure, puis le feu a gagné par le bas et dut allumer les matières préparées pour la destruction de la chapelle et de la salle de spectacle ; c'est là qu'une suite d'explosions, les plus fortes que j'aie entendues, ont développé les flammes les plus soudaines, les plus longues, les plus rouges, et la destruction la plus prompte.

« La destruction du pavillon de Richelieu, qui renfermait la bibliothèque du Louvre, a été quelque chose de semblable.

« Je n'étais pas inquiet pour le Musée. Je remarquais que ces incendies artificiels, dévorant et détruisant sur place, s'éteignaient par le fait même d'une destruction rapide, et qu'il n'y avait pas un souffle de vent. Je réfléchissais qu'entre les Tuileries et nous étaient de grandes architectures de pierre et de fer. Je voyais que rien autre chose ne brûlait au pavillon de Flore que les voliges du comble, et que, du côté de la grande galerie, le feu s'avançait vers nous lentement, sur la ligne du toit, et qu'avant qu'il nous atteignît le jour serait venu. »

Du côté opposé la bibliothèque avait flambé entre les murs épais du pavillon Richelieu qui concentrèrent l'incendie dans son foyer. Le pavillon de Beauvais[1], s'élevant sans ouvertures à une certaine hauteur au-dessus des combles des casernes, offrait un obstacle qui semblait invincible à l'incendie, s'il se fût propagé de la bibliothèque aux combles du bâtiment par lequel le pavillon de Richelieu est séparé du vieux Louvre. Aussi le sentiment de sécurité que conservait M. H. Barbet de Jouy en présence de l'affreux désastre qui s'accomplissait sous ses yeux, nous le partagions, lorsque la dépêche annonçant l'incendie du Louvre arrivait à Rouen, où nous nous étions retiré, n'ayant plus aucun devoir qui nous retînt à Paris. Voici, en effet, ce que nous publiions dans le *Journal de Rouen* du 26 mai, tandis que nous étions déjà rentré à notre poste :

« 25 mai. — Hier, malgré les nouvelles les plus sinistres, nous espérions que l'incendie allumé dans les Tuileries n'avait pas un autre foyer dans le Louvre. Nous nous disions que l'éloignement des deux palais, que la nature des constructions qui les relient, que la direction du vent, avaient preservé nos collections nationales. Les dépêches qui arrivent à Rouen ce matin nous montrent que nous n'avions pas espéré en vain et

1. Le pavillon de Beauvais appartient à l'ancien Louvre; il forme l'angle nord-ouest sur la rue de Rivoli et renferme au premier étage les dessins des écoles allemande et flamande.

que nous somme destiné à retrouver intact le Musée que nous avons quitté il y a huit jours...

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Nous n'avons pas cru non plus que les artistes délégués qui ont remplacé l'administration légale eussent prêté la main à un incendie du Musée. Le hasard a fait que nous en connaissions deux sur trois, de sorte que nous avons pu souvent converser avec eux. De ces conversations, du soin qu'ils prenaient pour constater, au moyen de scellés posés en notre présence, l'état actuel des galeries, du maintien à leur poste de quelques-uns de nos collègues que la notoriété n'avait pas signalés aux destitutions de la Commune, nous inférions que, bien que partageant à des degrés divers les opinions de la Commune, ils s'étaient mis là afin de sauvegarder les musées contre les coquins qu'elle renfermait et qui tourbillonnaient autour d'elle. »

Si nous reproduisons ces lignes, ce n'est pas pour le vain plaisir de nous répéter, mais afin de montrer à ceux qui nous trouveraient trop indulgent aujourd'hui pour les délégués de la commission fédérale que nous rendions justice à leurs intentions, même au moment où nous étions encore évincé par eux de notre poste au Musée.

Ainsi que nous l'avions prévu, aucun préparatif d'incendie n'avait été fait dans le Louvre, quoique pendant chacun des trois jours qui ont précédé la nuit de l'incendie des Tuileries les portes de la cour eussent été ouvertes pour livrer passage, chaque jour, à trois longues voitures protégées par une escorte et surchargées de caisses et de tonneaux. Ces voitures entraient par la grille faisant face à Saint-Germain-l'Auxerrois, traversaient la cour, puis le guichet du pavillon de Sully et allaient, en passant sous l'arc de triomphe du Carrousel, s'arrêter au pied du pavillon de l'Horloge des Tuileries.

Les délégués de la commission fédérale des artistes savaient-ils quelle devait être la destination du chargement de ces sinistres voitures? Nous l'ignorons.

Les bruits d'incendie étaient partout dans l'air et depuis longtemps déjà. Que de fois, vers la fin du premier siége de Paris, lorsque de sourdes rumeurs de capitulation circulaient dans les rangs de la garde nationale, de placides citoyens, qui n'avaient jamais manié d'autre arme que leur fusil de munition et brûlé d'autre poudre que celle des six cartouches qu'on leur donna pour tirer à la cible au polygone de Vincennes, parlaient de rien moins que de se faire sauter, et Paris avec eux, sans songer que Paris est bien grand et que ce devait être une bien vaste entreprise! Mais les esprits étaient montés à ce diapason, et l'alcoolisme, joint à la

fureur causée par d'incessantes défaites, les avait exaltés sous la Commune. Aussi n'était-il question, au moment où la catastrophe approchait, que d'ensevelir sous les ruines de Paris ses habitants, ses défenseurs et les troupes de Versailles. L'explosion formidable de la cartoucherie du champ de Mars avait été comme un premier avertissement : de telle sorte que quand M. Oudinot nous disait que l'armée ne serait jamais plus près de sa perte que le jour où elle entrerait dans Paris, ces paroles n'étaient qu'un écho exagéré de l'opinion publique.

M. G. Courbet connaissait-il le sort réservé aux Tuileries? Il est permis de le penser. Sous le prétexte, en effet, que ce palais pouvait être atteint par les bombes des assiégeants, qui éclataient déjà dans les Champs-Élysées, il avait engagé M. H. Barbet de Jouy à faire enlever de la chapelle des Tuileries de fort médiocres copies modernes du tableau central et des volets de la célèbre *Descente de croix* de Rubens, qu'il croyait être des originaux. On profita de la permission d'entrer aux Tuileries pour cet enlèvement afin d'en retirer quelques autres œuvres d'art, et M. G. Courbet s'étonna que l'on n'en eût pas emporté davantage.

D'un autre côté il disait à qui voulait l'entendre, à propos des Tuileries : « Je ferai abattre cela, — en montrant les annexes de Louis XIV, de chaque côté de l'ancien palais défiguré de Catherine de Médicis, — et ce sera beaucoup mieux. On verra la verdure de chaque côté, et, dans ce qui restera, on pourra mettre un musée d'outils où les ouvriers étudieront les instruments de leur travail. On plantera en jardin la cour du Carrousel, mais on laissera la grille, afin que les enfants puissent y jouer en sécurité. »

Qu'ils fussent prévenus ou non de l'incendie des Tuileries, les deux délégués de la commission fédérale s'en montrèrent peu surpris et vinrent se mettre à la disposition de M. H. Barbet de Jouy, dont la première pensée fut de les laisser librement sortir du Musée ; cependant, après réflexion, il jugea plus prudent de les faire garder à vue dans le cabinet où ils s'étaient installés. M. Héron de Villefosse d'abord, puis le gardien Leberche, qui se montra très-prudent et très-résolu, les surveillèrent afin de les empêcher d'établir aucune communication avec le dehors. Plus tard ils se constituèrent prisonniers, ce qu'ils auraient pu se dispenser de faire, car, ainsi qu'on le voit, ils l'étaient de fait.

Voici d'ailleurs la déclaration de l'un de ces messieurs :

DÉCLARATION.

Je, soussigné, déclare ne pas vouloir profiter de la liberté qui m'est offerte par M. Barbet de Jouy, je me constitue prisonnier et demande des juges, ma conscience

ne me reprochant rien. Abandonné par ceux qui m'y avaient délégué, je crois que mon devoir est de rester et non de fuir. Je tiens à la disposition de M. Barbet de Jouy la clef du tiroir du bureau où sont déposés les divers papiers concernant notre intervention au Louvre.

Je dépose aussi dans ce tiroir un petit revolver dont j'étais porteur.

Mercredi 24 mai, 2 heures du matin.

JULES HÉREAU, artiste peintre.

Médailles 1865-1868. — Marié à Mlle Louise Darru, artiste peintre, le 3 avril 1869 ; un enfant de quatorze mois. Ma femme et mon enfant absentes de Paris, dans sa famille, département de l'Oise.

M. Dalou, que sa femme avait rejoint accompagnée de son enfant, petite fille de trois ans, resta également.

Tandis que ces choses se passaient dans l'intérieur du Louvre, les pompiers de la caserne, chacun avec sa malle sur l'épaule, déguerpissaient au plus vite comme obéissant à un ordre. Les gardes nationaux de garde à la grille du Louvre prirent peur à leur tour et abandonnèrent le poste, laissant M. H. Barbet de Jouy maître absolu de la place. Aussi lorsque quelques instants après une quarantaine d'insurgés environ se présentèrent avec une voiture chargée de matières incendiaires, probablement, ils trouvèrent la grille fermée par M. H. Barbet de Jouy, qui en avait emporté la clef. Le gardien qui avait été mis de planton non loin de là eut soin de ne pas répondre à leurs sommations d'ouvrir « au nom de la loi ». La loi! à cette heure, c'était la force ; aussi la troupe laissant quelques hommes de garde devant la grille partit-elle en déclarant qu'elle allait chercher du canon pour l'enfoncer. Heureusement elle changea sans doute d'idée en route, car elle ne revint pas.

Aux premières lueurs du jour les gardiens en surveillance dans la grande galerie remplie de fumée y rencontrèrent quatre insurgés qui fuyaient les Tuileries en feu.

Ils y avaient pénétré par l'agence des travaux des palais des Tuileries et du Louvre établie dans le pavillon Mollien, en brisant les planches d'une cloison provisoire, à l'extrémité de la galerie française du XVIIe siècle.

Après s'être étonnés des grandes dimensions de la bordure des *Noces de Cana* dans le Salon carré, après avoir soulevé les housses des montres vides de la galerie d'Apollon et avoir dit aux gardiens que cela flamberait bientôt comme les Tuileries, ces visiteurs inattendus, irrités de voir les outils rassemblés par les soins de M. Héron de Villefosse pour combattre l'incendie quand il s'approcherait des galeries, arrêtèrent eux-mêmes les gardiens, dont plusieurs s'esquivèrent en route, si bien que,

sur six, il n'en resta plus que deux, qu'ils emmenèrent. Ils les conduisirent d'abord au poste vide, d'où ils enlevèrent quelques fusils, puis se présentèrent chez le concierge de la grille sur le quai. Cet agent, indépendant de l'administration des musées, livra sa clef qui, dans ces circonstances critiques, n'aurait pas dû être en sa possession. Après avoir ouvert la grille, qu'ils n'eurent garde de refermer, les insurgés emportèrent cette clef, conduisant toujours les deux gardiens chargés de fusils jusqu'à la barricade de la Monnaie, où ils les relâchèrent.

M. H. Barbet de Jouy, averti, s'empressa avec l'aide du gardien Guibaudet de lier avec des chaînes et de cadenasser non-seulement la grille ouverte sur le quai, mais les trois autres que la clef emportée pouvait ouvrir, et attendit la délivrance.

Le général Douai, commandant le 4e corps, qui n'avait pu la veille dépasser la place Vendôme, où il avait couché, avait fait envoyer, le 23 au matin, deux officiers du génie, les capitaines Delambre et Riondel, afin d'aviser aux mesures à prendre pour sauver les collections du Louvre. Le 91e de ligne et le 26e bataillon des chasseurs à pied reçurent l'ordre de se porter au Louvre et d'aider aux travaux que l'on jugerait nécessaires.

La rue de Rivoli étant encore impraticable, les deux officiers du génie gagnèrent le quai par le jardin des Tuileries, puis la cour du Carrousel, en se garant des balles à l'aide de la différence de niveau qui existe entre le quai et le trottoir longeant le pavillon de Flore, puis en courant courbés le long du parapet du quai. Il était huit heures. De la cour du Carrousel ils entrèrent dans le nouveau Louvre, après de longues recherches, par l'agence des travaux qui avait déjà donné passage aux insurgés. Ils commencèrent par constater que par les combles il serait facile d'arriver au pavillon Lesdiguières et de couper l'incendie, puis ils voulurent pénétrer dans le Musée et dans l'ancien Louvre pour gagner de là la caserne de la rue de Rivoli et la préserver contre l'incendie de la bibliothèque.

Ils s'y introduisirent de l'une des cours des écuries au moyen d'une échelle double qui leur permit de monter jusqu'à l'une des fenêtres de la galerie basse conduisant du vestibule central — pavillon Denon — au grand escalier inachevé des galeries. Le Musée est bien défendu et bien fermé, on le voit, contre les agressions : les gardiens des portes, d'un côté, n'étant point sous la surveillance de l'administration ; les fenêtres, de l'autre, n'étant point grillées et prenant jour soit sur des cours publiques, comme celle du Carrousel, soit sur des cours intérieures, comme celle des écuries.

Le service des eaux et des pompes put s'organiser enfin sur la rue

de Rivoli pour empêcher l'incendie de la bibliothèque, qui peut-être n'y songeait guère, d'attaquer le ministère et la caserne.

Pendant ce temps, le chef du 26e bataillon des chasseurs, le commandant Sigoyer, était monté avec ses officiers et ses hommes sur les combles de la grande galerie, depuis la prise d'eau jusqu'au pavillon de la Trémoille : les uns faisant la chaîne, les autres opérant une large coupure sur le point que menaçait l'incendie. Un fil télégraphique que l'on découvrit sur les toits et qui mettait en communication le Louvre et les Tuileries fait croire que l'incendie de ce palais fut allumé de l'agence des travaux, le dernier point que les insurgés aient occupé. Vers dix heures et demie, tout danger avait disparu, par suite de l'initiative et de l'énergie du commandant Sigoyer, qui obtint de rester à son poste grâce à deux ordres contradictoires.

Ce malheureux était fait prisonnier deux jours après dans une reconnaissance, emmené place de la Bastille, enduit de pétrole, et brûlé vif par les insurgés !

On avait obtenu de l'officier commandant le détachement du 91e de ligne qui pénétra dans la galerie d'Apollon, de ne point se montrer aux fenêtres, afin de ne pas attirer sur le monument une riposte de la barricade du Pont-Neuf armée de canons.

Des ordres nouveaux firent éclater un feu de mousqueterie sur la barricade, qui riposta par des balles et des obus ; ces projectiles, tout en maltraitant la façade de la galerie, sur le jardin de l'Infante, n'atteignirent au premier étage, dans la galerie, que des détails fort secondaires de la décoration. Quelques balles au rez-de-chaussée vinrent s'aplatir sur les marbres, lesquels n'en furent point offensés. Une tache métallique y marque seulement la place du coup.

Au nord du Louvre, la barricade de l'Oratoire fut enlevée vers les sept heures du matin, puis armée de canons qui détruisirent la barricade de la rue de Rivoli. A dix heures, le Louvre était dépassé de ce côté, tandis que des tirailleurs, embusqués derrière la colonnade, facilitaient la prise de la mairie du Ier arrondissement.

Le drapeau tricolore avait remplacé le drapeau rouge sur le pavillon Sully ; mais comme il servait de but aux obus de la barricade du Pont-Neuf, qui endommagèrent quelque peu le fronton de Jacques Sarrasin et brisèrent tous les vitrages éclairant l'un des magasins de tableaux, le général Vergé permit de le faire descendre. Le Louvre, à partir de ce moment, fut hors de tout danger.

On vit alors éclater les dévouements et les héroïsmes de la dernière heure : entre autres celui d'un membre du génie civil qui, armé d'une

hache, enfonçait les portes, afin d'atteindre un incendie imaginaire.

D'autres, que l'on n'avait jamais vus au Louvre, se firent citer par divers journaux.

Les délégués de la fédération des artistes étaient toujours prisonniers dans le cabinet de la surintendance, où leur sort était à la merci de la première autorité militaire qui y serait entrée. M. H. Barbet de Jouy, pensant avec raison que les livrer était les condamner à mort, et répugnant à l'idée de les voir fusiller, surtout l'un d'eux, M. Dalou, qui était accompagné de sa femme et de sa petite fille, leur offrit dans son cabinet un asile qu'ils acceptèrent le 24 au soir par le billet suivant :

En présence des difficultés sans cesse renaissantes, nous acceptons avec reconnaissance l'asile que vous voulez bien nous offrir dans votre cabinet, nous remettant sous votre sauvegarde.

DALOU.

Le jeudi 25, au matin, M. H. Barbet de Jouy prit à son bras Mme Dalou, portant sa fille, et, suivi des deux délégués, fit sortir du Louvre tout ce monde qui avait hâte d'en être loin.

Le vieux Louvre fut bientôt occupé par un détachement de marins qui, installés sous les voûtes des entrées comme dans leur entrepont, se livraient le matin à des ablutions inconnues des citoyens de Belleville, de Clignancourt et de Montmartre, auxquels ils succédaient.

Ceux-là, c'est par l'incendie, qu'ils se signalaient, et c'était encore un effrayant spectacle que celui qu'il nous fut donné de contempler, du sommet de l'un des frontons du Louvre, pendant la nuit du vendredi au samedi. Un cercle de feu nous entourait. A l'ouest, des flammes s'échappaient encore des décombres des Tuileries et des bâtiments sur la rue de Rivoli. Plus loin, de grandes langues de feu jaillissaient soudain du milieu du ministère des finances et des maisons de la rue Royale, qu'attaquaient les pompiers de Rouen et même de Duclair. De l'autre côté de l'eau, le palais de la Légion d'honneur, celui du conseil d'État et de la Cour des comptes, la caserne, l'Hôtel de la caisse des dépôts et consignations et les maisons de la rue de Lille, ainsi que de la rue des Saints-Pères, laissaient voir le brasier contenu dans leurs flancs. Au sud, des maisons du carrefour de la Croix-Rouge montaient des vapeurs lumineuses. Mais au nord, mais à l'ouest, quels sinistres tableaux! Au loin, des entrepôts de la Villette, s'élevaient d'immenses colonnes de flammes et de fumée qui, légèrement inclinées sous le vent, allaient se perdre dans le noir du ciel. Plus bas, les incendies, relativement modestes, des maisons de la place du Château-d'Eau et du boulevard Richard-Lenoir,

conduisaient le regard vers ceux qui dévoraient les maisons de la place de la Bastille et vers l'immense brasier qui marquait toute la longueur des greniers d'abondance, avec des points plus intenses, là où brûlaient aussi l'Arsenal et les bâtiments de l'administration du chemin de fer de Lyon. Plus près, l'Hôtel de ville et ses annexes, les maisons de la rue de Rivoli et, plus au sud, le Palais de justice et les lueurs des Gobelins, dans le lointain, fermaient le cercle de feu.

Comme dans les réjouissances publiques, le canon servait de basse à ces incendies. Les batteries de Montmartre s'illuminaient souvent pour attaquer avec vigueur les insurgés encore retranchés sur les hauteurs du père Lachaise, dont l'artillerie répondait à de longs intervalles. Leurs obus incendiaires, partout dirigés sur Paris, étaient destinés à y semer l'incendie, et plusieurs avaient sifflé par-dessus les combles du Louvre.

Le 20 juin, le Musée pouvait rouvrir ses portes au public. La galerie française du XVIIIe siècle ne fut livrée que quelques jours après. Enfin, les tableaux envoyés à Brest n'en revinrent que le 7 septembre, en un seul convoi, qu'était allé cherché M. Reiset et que ramenait M. le vicomte Both de Tausia, qui les avait gardés, exilé comme eux. Une escouade de gardiens, assistés de gardiens de la paix, escortait le convoi ainsi que les camions qui rapportèrent au Musée les précieux colis. Le Salon carré, où la *Vierge* de Murillo, revenue de Saint-Cloud pour fuir en Bretagne, a pris la place de la *Vierge aux donateurs*, la petite galerie, la grande galerie, les salles de l'école française du XVIe siècle, des Lesueur et des Vernet, et enfin la galerie française du XVIIe siècle, furent successivement ouvertes du 21 septembre au 5 octobre. Les salles des antiques le furent le 19 octobre. La galerie d'Apollon, restaurée et meublée des consoles de Boulle et garnie des émaux sortis de leurs cachettes, fut ouverte le 26 décembre. Lorsque l'on aura statué sur le sort — diminution ou suppression — du Musée des souverains, les différentes collections du Louvre reparaîtront dans leur intégralité antérieure, sans que la plus légère atteinte ait été portée même à la plus minime des choses que l'État y possède.

ALFRED DARCEL.

*(La suite au prochain numéro.)*



# LES PORTRAITS DE MOLIÈRE



quelle époque la vie de Molière a-t-elle été le mieux connue? Est-ce de son temps, est-ce du nôtre? C'est du nôtre assurément. Si vous en exceptez Chapelle, Boileau, La Fontaine et quelques amis de l'intimité du poëte, qui donc s'était inquiété de cette existence? Qui savait sur elle le moindre détail? Qui donc, la pièce finie, se souciait du comédien rentré dans la coulisse et s'informait de l'auteur au sortir du théâtre? Tallemant des Réaux, l'historien de la petite chronique du jour, l'avait mentionné en passant : « Un garçon nommé Molière, dit-il dans une note rapide sur Madeleine Béjart, quitta les bancs de la Sorbonne pour la suivre. Il en fut longtemps amoureux, donna ses avis à la troupe, et enfin s'en mit et l'épousa. Il a fait des pièces où il y a de l'esprit. » « 1658. » Plus tard, Saint-Simon a fait à Molière l'aumône de quelques lignes. C'est là tout ou à peu près tout ce que l'auteur du *Misanthrope* a obtenu des historiens de son siècle. Il fallait que le temps réparât cette insouciance, que l'homme fût vu dans des plans plus lointains, et que son génie, apparaissant dans ses proportions colossales, appelât sur sa vie la curiosité du public. Alors on s'occupa de celui auquel l'œuvre avait survécu dans sa beauté inaltérable; on répara à son égard l'injustice du passé, et l'on chercha à pénétrer dans cette existence laissée en oubli par les contemporains.

Mais, au siècle suivant, le biographe était plus amoureux d'anecdotes

que de vérité. Il acceptait les traditions à la légère, et, satisfait des moindres données, il accréditait les erreurs en les multiplant. Il appartenait à la critique de notre époque, si judicieuse, si sévère à elle-même, de porter la lumière dans cette question obscure. Elle devait dégager le vrai du faux et séparer le bon grain de l'ivraie. Ceci fait, il lui fallait poursuivre son œuvre plus avant, encore aidée de cet esprit de recherche qui est un des mérites de notre temps.

Après avoir déterminé nettement et pour n'y plus revenir le chapitre le plus important de cette biographie de Molière, on s'est mis à la recherche de tous les événements de la vie du poëte ; on l'a suivie jour par jour, ouvrant une minutieuse enquête sur chaque période, chaque fait. Tout a été fouillé et de toutes parts pour constater cet état civil dans ses diverses phases : mémoires, pamphlets, journaux, tout est venu en aide à l'historien dans sa tâche difficile : actes de municipalité, registres d'église et de théâtre, il a tout compulsé, rapproché, comparé : la question s'est éclairée en grande partie sous un travail aussi persévérant, et parmi de si grands résultats obtenus ce n'est pas la chose la moins curieuse que cette histoire de l'histoire de Molière.

Où commence-t-elle ? A quelques pages écrites par un comédien, un camarade du poëte : c'est là son point de départ. En réunissant pour la première fois, en 1682, dans un ensemble complet les œuvres de Molière, Vinot et Lagrange rendirent ce devoir pieux à la mémoire de celui qui avait été l'ami de l'un, le camarade de l'autre. C'était un souvenir du grand homme auprès duquel ils avaient vécu, souvenir bien rapide et trop long encore pour le public indifférent. Cette courte note qui précédait l'œuvre du maître contenta les lecteurs pendant plus de vingt années. « Il y a lieu de s'étonner, dit Grimarest en 1705, que personne n'ait encore recherché la vie de M. de Molière pour nous la donner. » Ce n'était pas un personnage bien important dans le monde littéraire que ce Le Gallois de Grimarest. Il enseignait la langue française aux étrangers nouvellement débarqués à Paris. Il savait une foule d'anecdotes sur les personnages de la cour et de la ville ; il avait de l'esprit et causait bien. Beaucoup de gens vivaient encore qui, de près ou de loin, avaient connu Molière ; le nouveau biographe accepta de toute main. De critique, de contrôle, point. Dans cette foule d'histoires avec lesquelles il grossissait le volume, un grand nombre étaient controuvées et inadmissibles. Cette biographie de Molière écrite à la hâte a été jugée sévèrement ; c'était justice.

Voltaire fut un des premiers à la dédaigner ; il la refit donc, ou plutôt il l'abrégea ; il en rejeta les anecdotes, mais il en conserva les dates, sans

se donner la peine de les vérifier. De l'œuvre de Grimarest il fit un élégant résumé qui n'eut d'autre mérite que celui de ce style clair et rapide de Voltaire. Les biographies à la suite se sont plus ou moins heureusement brodées sur ce fond toujours le même de Grimarest. Acceptée de la sorte, la vie de Molière resta en l'état pendant tout le XVIII^e siècle et plus avant encore. Or en 1821, un commissaire de police, un curieux de Molière, porta dans ses recherches sur le poëte cet esprit d'investigation qui lui venait peut-être des habitudes de sa position, et compulsa avec soin les archives de l'état civil de Paris. Sur les registres des paroisses de Saint-Eustache, de Saint-Germain-l'Auxerrois, de Saint-Paul, etc., Beffara releva des actes authentiques, et dès lors furent rectifiées des erreurs qui depuis plus de cent ans avaient acquis comme un droit de possession dans la biographie de Molière.

Il résultait des découvertes de Beffara toute une généalogie incontestable du poëte. Molière, né en 1622, et non en 1620, dans la rue Saint-Honoré et non sous les piliers des Halles, comme le voulait l'opinion commune, avait eu pour mère, non Anne Boudet ainsi que cela était reçu depuis Grimarest, mais Marie Cressé.

Enfin, il avait épousé Armande-Grésinde Béjart le 20 février 1662, comme l'indiquait l'extrait de l'acte de mariage. A ces pièces venaient se joindre encore les actes de baptême des trois enfants de Molière et d'Armande Béjart.

La vie du grand poëte s'appuyait dès lors sur des actes authentiques. La voie était indiquée ; c'était à ces sources officielles qu'il fallait puiser pour donner à cette importante biographie un caractère irréfragable. De toutes les critiques faites contre Grimarest, celle-là, ses preuves à la main, était certes la meilleure. La méthode d'information était donnée, on se mit à rectifier des faits nouveaux. Les points à rechercher dans cette biographie si discutée, l'inconnue à dégager se résumait dans une époque. Du jour où Molière fixé à Paris avec sa troupe avait donné l'*Étourdi*, au théâtre du Petit-Bourbon, c'est-à-dire à partir du 3 novembre 1658 jusqu'au moment où il fut emporté mourant après la représentation du *Malade imaginaire*, sa vie se suit tout entière dans son œuvre pendant ces quinze années passées à la cour et à Paris. Mais de 1645, c'est-à-dire de cette année de laquelle dataient ses débuts à l'*Illustre théâtre*, jusqu'à l'époque où Monsieur prenait sous sa protection la troupe de Molière, qu'était devenu le comédien nomade, le jeune avocat qui, au sortir de l'école, courut treize années par les provinces?

Cette jeunesse de Molière, ce roman comique d'un poëte de vingt ans s'échappant de la maison paternelle, on les connaissait dans leur

ensemble ; mais jusqu'en ces temps derniers on ignorait dans ses détails ce premier chapitre de la vie de l'auteur du *Misanthrope.* Il a été étudié depuis et de près. Les biographes ont retrouvé Molière à Bordeaux, faisant jouer une tragédie. La vie d'un académicien écrite en latin par Nicolas Chorier nous le montre donnant des représentations à Lyon et à Vienne. Le voilà successivement à Narbonne, à Lyon, à Pézenas, dont sa troupe fait un quartier général, et qu'elle quitte momentanément pour cause de représentations dans les villes voisines. Les archives locales sont là pour en faire foi : elles ont consigné l'ordre du prince de Conti, qui enjoint aux consuls de mettre en réquisition les charrettes nécessaires pour transporter le théâtre de Molière et sa troupe de Marsaillan à La Grange. Ce sont les mémoires d'un archevêque d'Aix, Daniel de Cosnac, qui nous ont donné des renseignements sur le séjour du comédien à La Grange. D'Assoucy, celui que Boileau a marqué en passant d'un vers satirique, nous le montre à Lyon. A Narbonne, une créance cédée par Molière et la Béjart à un étapier, Martin Melchior Dufort, a été retrouvée. Une délibération prise par les États nous apprend avec quels médiocres égards Molière fut accueilli à Béziers. On le suit à Avignon, à Grenoble. En 1648, au mois d'avril, il était à Nantes. — Qui le prouve ?

Un registre de délibérations du corps municipal : « Ce jour (23 avril 1648) est venu au bureau le sieur Morlière (*sic*), l'un des comédiens de la troupe du sieur Dufresne, qui a remontré que le reste de ladite troupe doit arriver en ceste ville, et a supplié très-humblement Messieurs de leur permettre de monter sur ce théâtre pour représenter leurs comédyes. »

Cette troupe de Dufresne, qui a pour ambassadeur auprès des autorités municipales le sieur Morlière,— sous cette fausse transcription vous avez reconnu le nom de Molière, — cette troupe semble être restée quelque temps sans donner ses représentations. Le gouverneur de Bretagne, le maréchal de La Meilleraye, étant gravement malade, « défenses furent faites aux comédiens de commencer à monter sur le théâtre jusqu'à ce qu'on eût nouvelles de la convalescence du gouverneur ». La troupe occupait fort convenablement ses loisirs du reste ; le 18 mai, une bonne partie de ses membres signaient l'acte de baptême d'Isabelle, « fille de noble homme Pierre Réveillon et de Marie Bret, sa femme ». Après leur départ de Nantes que devinrent les comédiens de Dufresne, et Molière, leur camarade ? M. Benjamin Fillon vient de retrouver dernièrement leurs traces ; ils s'enfoncent dans la Vendée, ils se rendent à Fontenay-le-Comte, où leur arrivée est annoncée pour le 15 juin, c'est-à-dire pour la « foire de la Saint-Jean. »

J'ai nommé les premiers historiens de Molière, et La Grange, et Grimarest, et Voltaire ; j'ai cité Beffara, dont les découvertes ont eu une si grande importance dans cette curieuse biographie. Il est inutile de rappeler avec quelle autorité l'ouvrage de M. J. Taschereau sur la vie de notre grand poëte comique s'impose dans cette question. Je ne puis signaler l'un après l'autre les recueils de journaux dans lesquels ont été relevées successivement ces précieuses indications biographiques. L'œuvre se continue chaque jour ; la Comédie-Française nous promet de publier bientôt des documents qui doivent ouvrir de nouveaux chapitres dans cette histoire d'un écrivain national où chacun tient à apporter sa part de collaboration : elle les prend chez elle, dans cette maison qui fut celle de Molière. Ses registres, qui constituent un fonds de cent cinquante volumes environ, contiennent jour par jour les recettes du théâtre depuis tantôt deux siècles. Sur le feuillet de droite sont inscrits le programme du spectacle et la somme encaissée dans la soirée. La distribution de la pièce avec le nom des acteurs se lit en regard sur la page à gauche. C'est un recueil immense des comptes d'une glorieuse société et d'une administration deux fois centenaire. C'est mieux encore, c'est l'histoire la plus suivie de notre théâtre. Ces chiffres constatent, dans leur brièveté, le mouvement de notre littérature dramatique. Hausse et baisse de la fortune littéraire ; étiage auquel se mesurent les fluctuations du goût public.

En ce qui concerne Molière, le journal du comédien La Grange, qui doit être édité sous peu, entre dans de bien curieux détails. Le chapitre des finances de la troupe n'est pas le moins important du recueil. Toute valeur littéraire disparaît ; les œuvres du maître se classent suivant ses recettes. Le *Médecin malgré lui*, bien avant le *Misanthrope;* une chute que ce *Misanthrope*, dont il fallut relever l'insuccès par une farce. Le *Bourgeois gentilhomme* fut plus productif. *Amphitryon* plus encore. L'*Avare* ne fit pas d'argent ; l'*École des femmes* avec sa *Critique* comme appui fut une bonne affaire. *Tartuffe*, voilà la grande pièce à succès, la comédie aux gros dividendes. Ils furent grands, en effet, et Molière toucha pour sa part près de sept mille francs, après deux ans de vogue non interrompue du *Tartuffe*.

Si le siècle précédent avait oublié Molière ou ne s'en était occupé que bien légèrement, notre époque à nous a vengé le grand homme de cette indifférence. Nous l'avons maintenant dans sa vie intérieure, pour ainsi parler ; bien plus, nous sommes entrés dans l'intimité, dans les secrets de sa vie ; nous avons pénétré dans sa maison : M. Eudore Soulié nous y a conduits ; il a fait, objet par objet, l'inventaire de son ameublement. C'est



une lecture singulière, saisissante, que celle de ce répertoire du logis de Molière.

Le poëte vient d'être porté dans sa tombe « obtenue par prière ». Les gens de loi ont envahi la maison silencieuse ; entrons avec eux. De cette foule d'objets, au milieu desquels vivait Molière, rien n'est changé ; tout est encore à sa place, et tout restera ainsi jusqu'à ce que les notaires Levasseur et Beaufort, et l'huissier-priseur, Jacques Taconnet, aient dressé leur inventaire, après six jours d'écriture. Nous passons rapidement au rez-de-chaussée, dans les cuisines, dans les greniers, dans les entre-sols, en jetant pourtant un coup d'œil rapide sur ces estampes, dont deux représentent la protectrice de Molière, la reine Anne d'Autriche, et l'autre le maréchal de Turenne. Pendant qu'on dresse la liste du mobilier des hangars et de la cour, pénétrons dans la bibliothèque du poëte. Elle se compose de peu de volumes : de la Bible, de Plutarque, de quelques auteurs grecs, des principaux auteurs latins : Balzac, Montaigne, un roman de Scudéry, un traité de philosophie ; quelques volumes d'histoire d'Espagne, de France et d'Angleterre ; des voyages ; un in-folio sur les antiquités romaines ; deux cent quarante volumes de comédies françaises, italiennes et espagnoles, deux volumes in-folio de Pierre Corneille. Comment ! c'est là tout ? Et Plaute ? Il n'y est pas. Et Rabelais ? Et Boccace ? Et ces maîtres de la comédie dans laquelle a dû puiser Molière ? Rien dé tout cela. La bibliothèque est restreinte. Elle tiendrait tout entière dans la mémoire d'un homme. On ne devait pas s'attendre à autre chose : la comédie de Molière ne se fait pas avec des livres.

Au second étage, nous sommes chez Molière, dans les pièces qu'il habitait avec sa femme. « Le lit bas, en bois de noyer, je cite M. Soulié, avec ses rideaux de serge d'Aumale, est celui où il a dû s'étendre pour la dernière fois. La grande chaise de repos à crémaillère par les bras, comme celle d'Orgon, le coffre-fort, la petite table basse, le paravent, d'autres objets encore, indiquent bien la chambre du poëte laborieux, souffrant, et dont la caisse est ouverte aux amis. La pièce est tendue d'une tapisserie de toile peinte et à bandes de brocatelles à fond bleu. Les « deux clavecins » portés sur l'inventaire témoignent de la présence d'Armande, qui, au dire de ses contemporains, avait la voix extrêmement jolie et chantait avec un grand goût le français et l'italien. Ici tout se ressent de la vie laborieuse du poëte ; plus loin, c'est le luxe ; ce sont de riches cabinets, les pendules de Claude Raillart et de Gavelle, les tapisseries façon de la Chine à bandes de damas vert rayé ; des meubles en bois doré, un lit surmonté de son dôme, orné à l'extérieur de sculptures représentant quatre aigles et quatre vases en relief.

Arrêtons-nous devant le lit d'Armande : les rideaux, figurant une tente ou pavillon, sont en taffetas gris de lin brodé d'un petit cordonnet d'or, avec franges d'or et soie, et doublé d'un petit taffetas d'Avignon. Maître Taconnet, l'huissier-priseur, estime ce lit magnifique deux mille livres. Dans les mannes qu'on inventorie sont les habits de théâtre du comédien, la robe de chambre rayée, doublée de taffetas or et vert du Bourgeois gentilhomme, le pourpoint, les chausses et le manteau en vénitienne noire du Tartuffe, le justaucorps de velours noir et ramage à fond aurore de Chrysalde; le haut-de-chausses et le justaucorps de brocart rayé or et soie grise garni de rubans verts du Misanthrope. Et enfin après tous ces habits de théâtre les vêtements de ville de Molière. Son justaucorps et ses hauts-de-chausses de drap de Hollande musc et de droguet brun.

Dans les *Recherches sur Molière,* par M. E. Soulié, vous touchez l'homme pour ainsi dire. Dans ces contrats de mariage, ces inventaires, ces registres de recettes et de dépenses, ces baux, ces obligations souscrites et reconnues, ces quittances, ces procurations, ces testaments, sa biographie arrangée, embellie, fait place à sa vie dans toute la vérité. L'histoire d'apparat a disparu. Plus d'imagination plus ou moins heureuse autour du poëte : entre vous et lui plus d'intermédiaire. Il y a là comme une intimité, comme une confidence qui vous le livre tout entier et dans tous ses actes; vous vivez avec lui dans le milieu positif dans lequel il a vécu.

Puisque nous avons pénétré dans l'intimité de cette vie, à ce point que nous connaissons les affaires d'intérêt de Molière; puisque nous avons parcouru ses appartements, visité sa bibliothèque, ouvert, pour ainsi dire, ses tiroirs et pris un peu de force connaissance de ses papiers de famille, il ne sera pas inutile, je pense, d'ajouter à tous ces renseignements un chapitre sur les portraits de Molière. Ce n'est pas tout d'avoir visité en curieux la maison, il faut maintenant saluer le maître, du moins dans ses portraits.

« Il n'était ni trop gras ni trop maigre; il avait la taille plus grande que petite, le port noble, la jambe belle; il marchait gravement, avait l'air très-sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts, et les divers mouvements qu'il leur donnait lui rendaient la physionomie extrêmement comique. »

C'est M^lle^ Poisson, la fille de Du Croissy, le camarade de Molière, qui donnait en 1740, au *Mercure de France,* ce portrait de l'auteur du *Misanthrope.* Elle était bien jeune lorsque mourut Molière, elle avait quinze ans; mais cette grande figure, qui dominait le monde du théâtre

dans lequel Angélique Du Croissy était née, était restée profondément gravée dans ses souvenirs. Nous avons donc là un portrait, mais un portrait *écrit,* chose toujours vague et indéterminée qui ne rend ni la nature ni la vie. Pour se rapprocher de Molière, il faut aller droit aux éditions originales de ses pièces et interroger d'abord les précieuses gravures qu'elles renferment.

Dans la première édition de l'*École des Maris,* — Guillaume de



Le vray Portrait de Moliere en Habit de Sganarelle

Luyne, 1661, — une gravure nous donne le jeu de scène du second acte de la pièce. Isabelle que Sganarelle tient embrassée passe derrière le dos du pauvre homme dupé sa main qu'elle donne à baiser à Valère. Sganarelle, coiffé du bonnet à petits bords, avec les cheveux courts, la moustache noire fortement accentuée et descendant au-dessous de sa bouche, c'est Molière. Ce costume, nous le retrouvons dans l'inventaire fait après le décès du grand poëte, parmi les bahuts désignés un à un et dans lesquels était renfermée toute la défroque théâtrale du comédien. « Item un habit pour l'*École des Maris* consistant en un haut-de-chausses, pourpoint, manteau, col, escarcelle et ceinture, le tout en satin couleur

de musc. » Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale possède une curieuse gravure signée : Simonin ; elle date de l'époque où fut jouée l'*École des Maris* et elle porte cette légende : *Le vray portrait de M. de Molière en habit de Sganarelle.* A vrai dire, c'est là moins un portrait qu'une charge. Tout y est exagéré, le sourcil épais qui couvre l'œil, la bouche qui se fend démesurément dans une grimace forcée, le nez qui s'épate et la moustache qui bifurque en deux longues taches noires. Molière s'avance sur le devant du théâtre, le béret à la main, il salue et fait une harangue. Il aimait fort à haranguer, comme nous l'apprennent La Grange et M^lle^ Poisson. Quel était ce Simonin? On l'ignore ; ce portrait, ou plutôt cette caricature de Molière, nous a seul appris son nom.

Molière est encore représenté dans une gravure, signée des initiales de François Chauveau, qui ouvre l'édition princeps de l'*École des Femmes,* — Louis Billaine, 1663. — Arnolphe est assis, coiffé du large chapeau à forme haute ; il a les cheveux courts, la moustache noire, l'impériale est légèrement indiquée ; il tient un livre de sa main gauche et montre de la main droite son front à Agnès, à laquelle il fait la leçon.

Là, regardez-moi là.

Arnolphe, c'est Molière. L'*Impromptu de l'hôtel de Condé,* par Montfleury, nous en donne la preuve. Sous une des galeries du palais, un marquis demande à une marchande de livres les pièces du jour, les comédies les plus à la mode.

ALIS, lui présentant des livres.

Tenez.

LE MARQUIS.

Voyons un peu son *École des Femmes,*
Je l'ay, je m'en souviens, promis à quelques dames.

Et regardant le premier feuillet de l'*École des Femmes,* où Molière est dépeint.

N'est-ce pas là Molière ?

ALIS.

Oui.

LE MARQUIS.

Oui, c'est son portrait.

ALIS.

Oui, monsieur ; comme c'est un sermon qu'il y fait,
De peur qu'on en doutast, il s'est fait peindre en chaise.

LE MARQUIS.

Point; c'est qu'étant assis on est plus à son aise.
Plus je le vois, et plus je le trouve bien fait;
Ma foy, je ris encor quand je vois ce portrait.

Un exemplaire de l'*Amour médecin*, — Pierre Trabouillet, 1666, — contenait aussi une gravure qui représente Molière debout, présidant la consultation des docteurs. Mais à peine reconnaît-on la physionomie de Molière si caractérisée, malgré la petite dimension des figures, par les estampes de l'*École des Maris* et de l'*École des Femmes*.

La première édition du *Misanthrope*, — Paris, Jean Ribou, 1667, — est précédée d'une gravure donnant la première scène du premier acte. Alceste, c'est-à-dire Molière, est assis, le chapeau sur la tête; il porte le haut-de-chausses et le justaucorps de brocart rayé or et soie grise, doublé de tabis, garni de rubans verts, la veste de brocart d'or, que l'inventaire signale et qui était estimée trente livres; mais on ne peut retrouver là un portrait.

Il en est de même du *Médecin malgré lui*, — Paris, Jean Ribou, 1667. — C'est bien le costume trouvé dans le bahut rond dans lequel étaient enfermés les habits de théâtre de l'*École des Maris*, de l'*Étourdi* et du *Cocu imaginaire*; c'est-à-dire le pourpoint, haut-de-chausses, col, ceinture et bas de laine et escarcelle, le tout de serge jaune, garni de radon vert; l'estampe est précieuse puisqu'elle nous donne le costume de Molière, mais elle n'ajoute rien à la série de ses portraits, elle confirme seulement le texte de la pièce. « Il s'appelle Sganarelle, mais il est aisé à connaître; c'est un homme qui a une large barbe noire et qui porte une fraise. »

Quant au *Tartuffe*, qui parut pour la première fois chez Jean Ribou, le 23 mars 1669, nous ne le trouvons précédé d'une gravure que dans la seconde édition achevée d'imprimer chez le même éditeur le 6 juin de la même année. L'estampe sans nom de graveur représente la scène du quatrième acte. Célimène, pressée par Tartuffe, vient de s'approcher de la table; Orgon montre sa tête en relevant le tapis de la main. Il a une grande barbe, ce qui explique l'apostrophe de Dorine à la deuxième scène du second acte :

Quoi! se peut-il, monsieur, qu'avec l'air d'homme sage
Et cette large barbe au milieu du visage,
Vous soyez assez fou pour vouloir...?

Ces vers, qui dits aujourd'hui à un acteur à face glabre n'excitent

qu'un sourire par le contraste même du mot de Dorine et de la figure de son interlocuteur, prenaient leur effet comique de la barbe postiche de Molière. Cette barbe large, il la portait dans le *Tartuffe* et dans le *Médecin malgré lui*, dans *Amphitryon*, le *Mariage forcé* et le *Festin de Pierre*. Quant à la moustache naturelle dont Molière forçait l'effet en la noircissant et en la faisant retomber sur le coin des lèvres, il la portait toujours : elle était légèrement marquée. Il faut se rappeler la scène dans laquelle M. de Pourceaugnac, joué par Molière, se déguise en femme.

SBRIGANI.

Au reste, étudiez-vous, quand je vous mènerai par la main, à bien marcher comme une femme, et prendre le langage et toutes les manières d'une personne de qualité.

M. DE POURCEAUGNAC.

Laissez-moi faire. J'ai vu les personnes du bel air. Tout ce qu'il y a, c'est que j'ai un peu de barbe.

SBRIGANI.

Votre barbe n'est rien, il y a des femmes qui en ont autant que vous.

En 1673, Claude Barbin réunit pour la première fois en sept volumes les comédies jusqu'alors isolément publiées du poëte. Les deux premiers tomes offrent chacun un frontispice de François Chauveau. Dans le premier, la Renommée couronne Arnolphe et Agnès debout. Dans le second, deux personnages placés à droite et à gauche s'appuient sur un socle que surmonte le buste de la Comédie ; l'un en habit bourgeois, pourpoint, haut-de-chausses et manteau; l'autre au chapeau chargé de plumes, à l'immense perruque, aux énormes canons, aux souliers enrubannés. C'est Sganarelle et Mascarille, ou plutôt c'est Molière dans les deux rôles de son répertoire, tel que nous l'avons vu dans l'*École des Maris*, et tel que le décrivait sous son costume burlesque de marquis Mme de Villedieu en sortant de la première représentation des *Précieuses ridicules :* « Le marquis entra dans un équipage si plaisant, que j'ai cru ne vous pas déplaire en vous en faisant la description. Imaginez-vous donc que sa perruque était si grande, qu'elle balayait la place à chaque fois qu'il faisait une révérence, et son chapeau si petit, qu'il était aisé de juger que le marquis le portait bien plus souvent dans la main que sur sa tête; son rabat se pouvait appeler un honnête peignoir, et ses canons semblaient n'être faits que pour servir de caches aux enfants qui jouent à la cligne-musette. Un brandon de glands lui sortait de sa poche comme d'une corne d'abondance, et ses souliers étaient si couverts de rubans, qu'il ne m'est pas possible de vous dire s'ils étaient de roussi de vache

d'Angleterre ou de maroquin. Du moins sais-je bien qu'ils avaient un demi-pied de haut et que j'étais fort en peine de savoir comment des talons si hauts et si délicats pouvaient porter le corps du marquis, ses rubans, ses canons et sa poudre. »

M. Régnier, l'ancien sociétaire de la Comédie-Française auquel nous devons de curieux travaux sur Molière, a fait connaître cette gravure dans un excellent article du *Magasin pittoresque.*

Une gravure de L. Weyen placée en tête d'*Élomire hypocondre ou les Médecins vengés* de Le Boulanger de Chalussay, — Paris, 1670, — nous représente Élomire étudiant les gestes de Scaramouche et les imitant, avec cette épigraphe :

*Qualis erit, tanto docente magistro?*

Élomire, vous ne l'ignorez pas, est, dans cet écrit satirique, Molière lui-même ; mais cette estampe qui vient le représenter, en le caricaturant, est des plus médiocres ; je ne fais que la mentionner.

Tels sont les renseignements que nous apportent les premières éditions de Molière, indications bien insuffisantes données par quelques gravures de petite dimension, quelques vignettes d'un art inférieur du reste. Ce sont pourtant ces pièces qu'il me fallait examiner d'abord dans le portefeuille assez mal en ordre des portraits de Molière.

Pendant près de cinquante ans ces médiocres estampes servirent d'illustrations aux œuvres de Molière : elles furent répétées dans toutes les éditions qui parurent successivement à Paris et dans les provinces ; les gravures des éditions étrangères les reproduisirent à peu de changements près, jusqu'au moment où les charmants dessins de Boucher gravés par Laurent Cars firent une si grande vogue à l'édition in-4° de 1734, et qui ne trouva de rivale que quarante ans après dans l'édition de 1773, avec les compositions de Moreau.

J'arrive maintenant aux portraits qui, par leurs dimensions et par leur origine, ont une véritable autorité dans cette question.

L'ordre des dates doit m'arrêter un instant sur un précieux tableau que possède la Comédie-Française ; ainsi que l'indique une inscription courante en lettres d'or dans une banderole, il remonte à 1670 : FARCEURS FRANÇAIS ET ITALIENS DEPUIS SOIXANTE ANS ET PLUS P^nts EN 1670. Le tableau représente la scène du théâtre avec les sept lustres suspendus aux cintres qui l'éclairent et les chandelles fumant au premier plan sur sa rampe. Le décor figure une rue dans laquelle sont placés, dans des attitudes rappelant leurs principaux rôles, et Guillot Gorju, et Gauthier

Garguille, et Turlupin, et Matamore, et Jodelet, et Poisson, etc. Au-dessous de chaque figure, se lit le nom du personnage.

Molière est debout dans un des coins de la toile, il porte le grand chapeau à larges bords orné d'un galon d'or; la grande perruque noire, une forte moustache, et l'impériale à l'avenant; il a le costume de l'*École des Femmes* identique à celui que donne la gravure de la première



MOLIÈRE

D'après un tableau du Théâtre-Français (1670).

édition de la pièce. Il faut tenir grand compte de ce portrait, sur lequel M. Régnier nous a donné le premier une note dans le *Magasin pittoresque* (tome XXXII, page 369). C'est à M. Régnier que le Théâtre-Français est redevable de ce tableau : il était à Sens en 1839 dans la galerie de M. Lorne, qui le tenait de l'archevêque de Sens, le cardinal de Luynes. M. Régnier reconnut l'importance de cette toile en fort mauvais état alors, et que son possesseur offrit à la Comédie-Française.

Ceci dit, voyons les grands portraits, j'allais dire les portraits officiels de Molière, ceux qu'a peints P. Mignard et sur lesquels s'appuie particulièrement cet article.



PORTRAIT DE MOLIÈRE PAR MIGNARD,

Gravé par Nolin en 1685.

Il existe plusieurs états d'une gravure qui représente Molière : le poëte a la figure ronde, les traits accentués, les sourcils épais, les lèvres fortes, quelques rides au front, une légère moustache s'abaissant sur les coins de la bouche. Molière, qui paraît avoir cinquante ans environ, coiffé de la grande perruque, vêtu d'une robe de chambre serrée au poignet et que dépasse un petit bout de manchette, est assis, tenant un livre de la main gauche et de la main droite une plume. C'est un portrait sans prétention, sans apparat, un portrait intime : Molière est chez lui, il porte cette robe de chambre de brocart rayé, doublée de taffetas bleu, que l'inventaire dressé à son décès a consigné parmi les habits de ville à l'usage du défunt. C'est bien Molière tel que nous l'a dépeint M[lle] Poisson ; c'est lui avec cette gravité que le travail de la pensée avait imprimée sur ce visage, dont la bonté et la douceur tempéraient la sévérité. Le portrait est de P. Mignard. Nolin l'a gravé en 1685 : Perrault lui a donné place dans la galerie des *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*. Paris,—Antoine Dezallier, 1695. C'est probablement celui que P. Mignard peignit en 1666, en même temps que celui d'Armande Béjart, ainsi que nous l'apprend son historien, l'abbé de Monville. A qui appartenait-il? A Molière sans doute, et il resta dans la famille du poëte. Il est vrai que l'inventaire fait en 1673 à la mort de Molière ne mentionne pas de portrait de lui ; mais parmi les meubles que la fille de Molière apporta en 1705 à Rachel de Montaland, son mari, se trouvaient consignés des portraits de famille, et en 1734 Rachel de Montaland léguait par testament au sieur de Saint-Gelais, son ami, *le portrait de feu M. de Molière*. Où est passée cette toile ? On ne sait. Qu'est devenu aussi ce tableau de l'*École des Maris* que Molière possédait, qui se retrouve dans l'état des biens de sa fille et qu'on voit reparaître en 1738 dans l'inventaire fait après le décès du gendre du grand poëte ? On l'ignore.

Ce portrait n'a été reproduit que par Nolin au XVII[e] siècle. Cela s'explique : il appartenait à cette famille de Molière qui s'éteignit rapidement dans l'oubli ; Rachel de Montaland cacha à Argenteuil, qu'il habitait, l'héritage de souvenirs glorieux que lui avait apporté la fille de Molière.

Mais ce n'est pas là le seul portrait que Mignard fit de Molière pendant la longue intimité qui attacha le peintre au poëte. Si la femme de Molière avait hérité du portrait de son mari peint par Mignard, la fille de Mignard, la comtesse de Feuquières, possédait, elle aussi, un portrait de l'auteur du *Misanthrope* dû au pinceau de son père ; il était chez elle en 1730, lorsque l'abbé de Monville écrivait, d'après les notes fournies par elle, cette biographie par trop admirative de Mignard.

En 1867, la Comédie-Française acheta d'un musicien de l'Opéra, M. Vidal, un portrait de Molière qui prend le premier rang dans sa galerie et que reproduit l'eau-forte de M. Gilbert, mise en tête de cet article[1]. Ce n'est plus Molière chez lui; c'est Molière en scène, et acteur dans une tragédie. L'œil est grandement ouvert, le regard lumineux, éclatant, la moustache accentuée, la perruque un peu courte, soigneusement arrangée; la tête est mâle, hardie, pleine de feu et de passion. Molière est représenté dans le rôle de César de la tragédie de *Pompée*, avec l'habit romain, tel qu'on l'entendait alors. Il porte une perruque que ceint une couronne de laurier nouée par une bandelette rouge, une cuirasse découpée de l'arrière à l'épaulette, un large drapeau de pourpre et un bâton de commandement. Est-ce là le tableau que Mignard laissa à sa fille, M^me de Feuquières? Je ne l'affirmerai pas, mais je suis fort porté à le croire. En tout cas c'est celui des deux portraits peints par Mignard, qui a été le plus reproduit. Hubert en a donné, en 1681, une fort mauvaise gravure; il a servi de type aux portraits que contiennent les éditions de Hollande, de Belgique, et aux éditions des provinces; B. Audran le grava à son tour pour l'édition des œuvres du poëte parue en 1710. Comme ses prédécesseurs, il le traduisit en enlevant les ajustements et les costumes, mais en respectant, lui, le type primitif et le caractère de la physionomie (p. 247). Le costume d'empereur et la couronne de laurier ont disparu : cette couronne, avec sa bandelette, nous la retrouvons dans une charmante gravure de J. Cathelin, mise en tête de l'édition en six volumes publiée en 1773 par les libraires associés. La légende porte : « Peint par P. Mignard, G. p. J. Cathelin. » L'artiste, qui ne s'aidait pas des gravures de ses prédécesseurs, avait évidemment le portrait sous ses yeux, comme nous l'apprend cette note mise au bas de l'estampe : « Tiré du cabinet de M. Molinier. » Mais là encore il arrangeait, et, si je puis ainsi parler, il trichait son modèle. Cette interprétation fantaisiste se trahit par la maladresse même du traducteur. C'est bien la tête du *Molière* de la Comédie-Française, le lecteur s'en rendra compte en rapprochant la gravure que nous donnons de J. Cathelin (p. 246), du portrait placé en tête de cet article; c'est la même perruque ceinte de sa couronne de laurier avec sa bandelette, mais ce n'est plus son costume tragique. Molière est en robe de chambre : or cette couronne de laurier, elle appartient évidemment au costume du personnage représenté par l'acteur; c'est César qui la porte et non Molière; il n'était pas dans les habitudes

1. La Comédie-Française a autorisé la *Gazette des Beaux-Arts* à reproduire ce portrait; nous lui témoignons ici toute notre reconnaissance.

du XVII^e siècle de donner à un poëte cette auréole de gloire, de le faire entrer dans cette apothéose, ce poëte fût-il Molière.

Ce tableau de Mignard, qui a fait naître une série de gravures que je ne puis mentionner une à une, était connu de Charles Coypel auquel il a servi évidemment de modèle pour un excellent portrait que possède M. le docteur Gendrin. La grande perruque tombe à flots, l'œil est vivement ouvert, la moustache accusée, la lèvre un peu épaisse, le type



PORTRAIT DE MOLIÈRE

Gravé par J. Cathelin, d'après Mignard. (Tiré du cabinet de M. Molinier.)

scrupuleusement observé ; la joue s'appuie sur la main gauche, la main droite écrit et le coude porte sur deux tomes, sur le dos desquels on lit ces mots : *Plaute* et *Térence*. La chemise entr'ouverte est serrée au poignet par un ruban et retombe en manchettes. C'est bien Molière, le Molière de Mignard, et on retrouve facilement le texte primitif à travers les fantaisies du traducteur. Lépicié et Ficquet l'ont gravé l'un et l'autre, et Boucher l'a reproduit en tête de la grande édition in-4° de 1734.

Dans une lettre écrite le 18 février 1829 par Beffara à M. de Soleinne, on lit : « Un de mes amis m'a montré un portrait en miniature de Molière

peint par Drujon en 1673. Sur un papier collé au dos est écrit : « Donné par Boileau, qui le tenait de Molière lui-même, au P. Sanlecque, et par le petit-neveu de ce dernier, inspecteur des études, à M. L. F. (Louis Fockedey) comme prix de poésie latine en 1779. » Molière est représenté écrivant, la joue gauche appuyée sur la main, et le coude sur deux volumes in-4°; il est revêtu d'une robe de soie verdâtre doublée de soie rose; deux ou trois lignes illisibles sont inscrites au haut d'un papier et



PORTRAIT DE MOLIÈRE

Gravé par B. Audran, d'après Mignard.

au-dessus de sa plume. » Cette miniature de Drujon, un artiste absolument inconnu, faite en 1673, n'est, sans aucun doute, qu'une reproduction du portrait de Charles Coypel. L'autorité seule de Beffara m'a fait mentionner cette lettre et relever cette erreur; je ne m'y arrête pas plus que sur certaines assertions de M. Soleirol, qui, dans son travail, *Molière et sa Troupe*, a admis bien des portraits hypothétiques.

C'est encore Mignard qui a guidé l'auteur inconnu d'un portrait qui a longtemps figuré au Louvre, et qui a pris place maintenant dans les galeries de Versailles. Il porte en lettres d'or la légende *J^n-B^e Poquelin*

*de Molière.* Il a été longtemps célèbre; on l'attribuait à Mignard, bien que l'administration des musées n'ait jamais pris cette attribution sous sa responsabilité. M. Michelet l'a décrit :

« Il illumine la petite salle où il est comme une flamme. La vigueur mâle y est incomparable, avec un grand fonds de bonté, de loyauté et d'honneur. Rien de plus franc, rien de plus net. L'intensité de vie qui est dans cet œil noir absorbe. On en sent la chaleur, elle brûle à dix pas. »

La vérité est que ce portrait, des plus médiocres, a dû être peint après 1715, lorsque passait déjà la mode des grandes perruques à la Steinkerque. Il rentre dans les portraits de facture, qu'on nommait alors les portraits de parure; il s'en faisait beaucoup de cette sorte. Je lis dans une lettre de Brossette à Rousseau, datée de Lyon 25 novembre 1715 :

« J'ai un de mes amis à Lyon, homme de goût et curieux, qui a placé dans son cabinet les portraits de Rabelais, de Molière et de La Fontaine, de Racine et de Boileau : il lui en manque un sixième pour faire symétrie avec les autres, et c'est le vôtre qui est destiné à remplir cette place. J'oubliais de vous dire que ces cinq portraits que je vous ai nommés sont de très-bonne main, et que, comme votre esprit n'est pas inférieur à celui de ces grands originaux, il ne faut pas aussi que votre portrait soit inférieur aux leurs. »

Le portrait que Rousseau envoya de Vienne, où il était alors, à Brossette, était peint par François Van Schuppen; on ignore, ai-je dit, quel est le peintre du portrait de Molière autrefois au Louvre et maintenant à Versailles; une réplique de ce portrait fut offerte à la Comédie-Française à la fin du dernier siècle, comme nous l'apprend une lettre de remercîment signée de Le Kain, Brizard, Auger, Dugazon, etc.; le foyer des acteurs du Théâtre-Français en possède une seconde copie qui lui a été donnée il y a quelque vingt ans.

Si l'on se rapporte à une gravure de Beauvarlet assez répandue, Sébastien Bourdon aurait, lui aussi, fait un portrait de Molière. On possède cinq états de cette gravure. L'une de ces estampes, dédiée à MM. les ducs d'Aumont, de Fleury, de Richelieu et de Duras, est connue sous le nom du *Molière des quatre Gentilshommes.* Sous la République, un quatrain de Chénier en l'honneur de Molière a remplacé les noms de gentilshommes de la chambre. Malgré cette indication de la gravure qui veut que S. Bourdon ait fait un portrait de Molière, il faut passer outre : le tableau

n'est assurément pas de Sébastien Bourdon, et le personnage qu'il représente n'est pas Molière. Quoi! Molière avec cette longue perruque coquettement frisée, avec cette petite cravate à nœud passée dans une dentelle flottante, enveloppé dans sa robe de chambre, les mains longues et effilées sortant de ces fines dentelles, avec ces façons, cet air d'un fermier général au XVIII[e] siècle? Mais rien ne s'éloigne plus de sa physionomie que ce portrait. S'il fallait nommer quelqu'un dans le portrait de Beauvarlet, à figure grasse, au nez relevé, à l'œil noir et rond, aux lèvres épaisses, nous nommerions non Molière, mais Quinault, dont la gravure de Beauvarlet a une grande ressemblance avec le portrait d'Édelinck que Perrault a placé dans son ouvrage des *Hommes illustres.*

Sont-ce là tous les portraits de Molière, j'entends les portraits contemporains, ceux sur lesquels on peut s'appuyer? J'ai trouvé dans le cours de ces recherches de nombreuses indications auxquelles je n'ai pu m'arrêter. L'ouvrage de M. de Soleirol, *Molière et sa Troupe,* me semble avoir accepté bien facilement des attributions fort hypothétiques. La collection de M. Alexandre Lenoir renfermait un portrait de Molière peint par Mignard, si j'en crois une note du *Magasin pittoresque* (année 1833). Acquise en 1838 par le duc de Sunderland, cette toile est aujourd'hui à Londres.

M. Hillemacher a gravé un portrait de Molière d'après « un portrait original du temps » qui est dans la galerie de M. Camille Marcille à Chartres. Je ne discute pas ces attributions, mais je n'ai pu donner place dans ce travail qu'aux portraits qui ont une véritable authenticité, une possession d'état incontestable. Il en est un pourtant qui s'impose dans cette question et par l'autorité du nom de son auteur, et par la beauté exceptionnelle de l'œuvre : je veux parler du buste de Houdon.

En 1760, les comédiens ordinaires du roi donnèrent une représentation pour un petit-neveu de Corneille; Fréron écrivait à ce sujet :

« Un homme d'esprit et de goût avait conseillé aux comédiens de placer au fond de leur avant-scène le buste de ce grand poëte couronné de lauriers. Il est certain que cette nouveauté aurait fait un plaisir singulier et reçu un applaudissement immense. En partant de cette heureuse idée, je vais plus loin, c'est qu'il serait agréable et glorieux pour la nation que notre théâtre par excellence fût décoré à perpétuité des bustes de nos grands auteurs dramatiques. Quel Français, quel étranger même n'aimerait pas à voir d'un côté Corneille et Racine, et de l'autre Molière et Regnard? On y placerait après leur mort MM. de Crébillon et Voltaire,

et tous ceux qui, comme eux, illustreront dans la suite la scène française. »

Ce vœu devait s'accomplir, et la Comédie-Française créa, en le réalisant, un véritable musée de nos auteurs dramatiques. Ce fut en 1775 qu'elle eut le buste de Molière par Houdon.

Vous avez vu, au foyer du Théâtre-Français, ce beau marbre animé du souffle de la vie ; vous vous rappelez la beauté de cette tête souverainement intelligente, le feu du regard et le rayonnement du génie : œuvre admirable, portrait un peu de fantaisie ; mais le talent a vaincu une fois encore la vérité absolue, et Houdon a consacré à jamais, en l'idéalisant, le type de Molière.

HENRI LAVOIX.



# INSTITUTION DE SOUTH KENSINGTON

## I.



UT DE L'INSTITUTION. — L'exposition universelle de 1851 eut pour effet de montrer à l'Angleterre que ses produits manufacturés, supérieurs par bien des côtés à ceux du monde entier, étaient sous le rapport de la grâce et du goût très-inférieurs aux produits français. L'opinion publique s'émut vivement de cette défaite, et on résolut d'en étudier les causes, qui furent attribuées unanimement à la manière dont l'enseignement du dessin était pratiqué dans les deux pays. En France, en effet, nous avions des écoles de dessin qui fonctionnaient régulièrement et où les ouvriers de l'industrie pouvaient venir le soir étudier d'après d'excellents modèles et sous la direction de professeurs habiles. L'Angleterre ne possédait alors rien de semblable, et tout était à faire : il fallait former des maîtres, capables de développer chez l'enfant le sentiment artistique et de lui faciliter le moyen de devenir un ouvrier habile ou tout au moins un homme de goût ; il fallait ouvrir des écoles et faire comprendre à la jeunesse la nécessité de les fréquenter ; il fallait enfin organiser l'enseignement sur une vaste échelle et le concilier avec le temps que l'apprenti donne forcément au travail de l'atelier.

Pour arriver à ce résultat de grandes dépenses étaient nécessaires, et l'on sait qu'en Angleterre, où chaque citoyen contrôle si minutieusement tous les articles du budget, il n'est pas aisé de prélever des fonds sans

que l'emploi en soit jugé indispensable. En outre les Anglais n'ont pas comme nous l'habitude d'attendre tout de l'initiative du gouvernement. Ils font volontiers leurs affaires eux-mêmes, par souscriptions volontaires, par association d'intérêts, et sans faire intervenir la protection de l'État, qui se traduit par une direction toujours coûteuse et parfois peu au courant des besoins qu'elle est chargée de satisfaire. Si donc, contrairement à leurs habitudes, les Anglais ont eu recours à l'État pour venir en aide à l'initiative privée, jugée insuffisante, si de leur côté les Chambres n'ont pas reculé devant une dépense considérable, si l'État enfin a déployé tant de zèle pour développer les institutions que réclamait l'opinion publique, il nous est permis d'en conclure que cet accord et cette activité avaient pour mobile une nécessité absolue et l'intérêt bien entendu du pays.

L'importance des arts n'est pas assez appréciée en France, où nous considérons volontiers l'étude du dessin comme un simple passe-temps pour les personnes qui ont du loisir. Nous avons pourtant des écoles de dessin appliqué à l'industrie, puisque c'est à ces écoles que l'Angleterre attribuait notre supériorité dans les choses de goût ; mais nous ne leur donnons pas tout le développement qu'elles devraient avoir, et nous sommes aujourd'hui complétement dépassés par les prodigieux efforts que l'Angleterre a faits depuis vingt ans. Si nous n'y prenons garde, si nous nous endormons sur nos succès passés, nous risquons de voir tarir bientôt une source féconde de richesses pour notre pays. Tout d'abord, nous devons rayer de notre vocabulaire ce terme d'*art d'agrément* qui dénote chez ceux qui l'emploient une complète ignorance du but qu'on se propose en demandant de développer en France l'enseignement du dessin. La fortune publique d'un pays croît en raison directe de son industrie, et celle-ci, qui demande à la science les procédés de fabrication, ne peut emprunter qu'à l'art l'apparence dont elle revêt les objets. Un produit fabriqué tire sa valeur de l'utilité qu'il nous procure ou du plaisir qu'il nous cause. Philosophiquement, on pourrait soutenir que l'utilité est le seul but vers lequel doit être dirigé le travail ; mais, tout le monde n'étant pas de l'avis de Diogène, qui buvait dans le creux de sa main, il faut bien reconnaître qu'outre une infinité d'objets superflus devenus pour nous de véritables nécessités nous serons toujours portés à choisir, entre deux objets remplissant le même usage, celui qui nous paraîtra le plus beau ou le plus agréable. Il en résulte qu'une nation, chez laquelle l'instruction publique est dirigée de façon à développer le talent chez le producteur et le goût chez le consommateur, verra par cela seul le niveau de son industrie et l'importance de son commerce s'élever dans la même proportion.

Athènes et Florence ont dû leurs richesses aux arts qui ont fait aussi leur gloire : mais si nous prenions ces villes pour exemple, on ne manquerait pas de nous ranger parmi les chercheurs d'idéal, et de déclarer que la France a bien assez d'artistes inoccupés et qu'elle n'a nul besoin d'augmenter encore le nombre des gens déclassés qui pullulent chez elle. Aussi aimons-nous mieux étudier ce qui se passe en Angleterre. Nos voisins sont des hommes pratiques ; s'ils dépensent des schellings, c'est pour que ces schellings leur rapportent ; s'ils fondent des écoles de dessin, c'est qu'ils pensent que leur industrie et par conséquent leur commerce y trouvera son profit, et s'ils organisent sur une si vaste échelle l'enseignement artistique, ce n'est pas en vue de fournir à un désœuvré une manière agréable de passer son temps, c'est pour se mettre en mesure de lutter avec avantage sur un terrain où ils ne tiennent pas encore le premier rang, mais où ils ont fait depuis vingt ans un progrès considérable.

Pour apprécier exactement ce que l'Anglais a pu gagner sous le rapport du goût et des applications de l'art à l'industrie depuis l'établissement de Kensington, il faudrait avoir habité longtemps le pays, assisté à ses développements industriels et fait sur ce sujet une série incessante d'observations. Il nous suffit de savoir, ce qui est constaté par les dernières expositions, qu'un pas immense a eu lieu en Angleterre, et comme il est démontré par des chiffres officiels que l'importance de ses exportations dans la fabrication des produits artistiques s'accroît considérablement, nous devons, dans notre propre intérêt, étudier le développement et la direction qu'elle a donnés à l'enseignement du dessin.

En dehors de ces considérations, puisées exclusivement dans l'ordre matériel, il en est une autre qui nous fera peut-être qualifier de rêveur, mais que nous tenons à soumettre au jugement du public. Dans l'ordre moral, l'étude des chefs-d'œuvre artistiques a pour résultat, comme l'étude des chefs-d'œuvre littéraires, d'élever le cœur de l'homme, en même temps qu'elle développe son intelligence. L'ouvrier qui travaille de ses mains n'a pas le temps de lire et de méditer des livres, tandis qu'il peut toujours voir et méditer les chefs-d'œuvre de l'art qui auront une fois frappé son esprit. Les philosophes qui rêvent pour l'ouvrier une instruction pareille à celle que reçoivent les classes moyennes caressent une utopie qui échouera toujours devant l'inégalité des conditions. Demander une instruction identique pour tous les citoyens, c'est se heurter à l'absurde ; ce n'est pas la similitude qu'il faut chercher, ce sont les équivalents. A ceux qui ne peuvent pas lire Virgile, faisons comprendre Raphaël. Or la première condition pour goûter le langage des

formes, c'est de savoir ce que c'est qu'une forme. L'étude élémentaire du dessin a donc pour l'apprenti destiné à devenir ouvrier ou manufacturier une importance analogue à celle des études littéraires pour le lycéen destiné à devenir avocat ou fonctionnaire. Aujourd'hui que la nécessité des réformes dans l'instruction publique est généralement sentie en France, il n'est pas sans intérêt de voir le rôle que les autres nations donnent aux arts dans l'éducation.

Le dessin est une langue qui, de même que la langue parlée, est apte à traduire les plus hautes conceptions de l'esprit humain en même temps qu'à servir les besoins journaliers de l'industrie. Il a donc droit de cité dans l'instruction primaire au même titre que la lecture, l'écriture et l'arithmétique. Cette vérité sera un jour comprise partout, mais les Anglais garderont l'honneur de l'initiative. L'institution de South Kensington, à la fois école et musée, est destinée à être le centre d'un enseignement qui comprend tous les degrés, s'adresse à toutes les aptitudes et rayonne sur toutes les parties du Royaume-Uni. Un comité central de science et d'art préside aux études. Il se compose, outre le président, vice-président et secrétaire, d'inspecteurs généraux, d'examinateurs de différents grades, de conservateurs des collections et de professeurs des deux sexes. Cet immense réseau d'enseignement qui devait embrasser toutes les provinces du Royaume-Uni exigeait des fonds énormes pour son établissement et pour son entretien. On ne marchanda point : non-seulement les familles apprirent que leurs enfants pouvaient s'instruire sans leur demander de sacrifices pécuniaires, mais des dotations en argent furent attachées aux prix, aux récompenses et aux diplômes qu'on établissait dans les écoles.

Le mécanisme des écoles est assez compliqué, et afin d'en expliquer la marche nous examinerons d'abord l'organisation qu'elles ont reçue pour l'enseignement élémentaire, secondaire et supérieure ; ensuite nous étudierons le programme des études et nous montrerons comment les riches collections dont l'Angleterre dote si libéralement son institution de South Kensington ont été constituées en vue du travail et pour le plus grand profit des étudiants.

## II.

Le dessin dans l'instruction primaire. — Une réforme qui se fait dans le Royaume-Uni sans le moindre tapage, mais avec une remarquable activité, pourrait bien amener un jour un changement radical dans le

goût public et une amélioration notable dans la production industrielle. Les premières notions du dessin ont été introduites dans le programme de l'instruction primaire, et malgré les immenses difficultés inhérentes à une pareille innovation, il y a déjà bon nombre d'endroits où cet enseignement est organisé. Il n'était pas possible, on le comprend, d'appliquer en tout lieu et tout d'un coup une mesure de ce genre ; néanmoins elle a reçu un commencement d'exécution en Angleterre et nous voudrions bien pouvoir en dire autant pour la France. « Le dessin, dit le programme du comité central d'éducation de Kensington, doit être enseigné *comme une portion de l'éducation générale, concurremment avec l'écriture.* » A une telle prétention les objections ne pouvaient manquer, et tout d'abord celle-ci se présenta : l'enseignement du dessin ne peut avoir lieu que dans les grandes villes, par la raison qu'on n'aura jamais un nombre suffisant de professeurs pour le répandre partout. Cela serait parfaitement vrai s'il s'agissait de l'enseignement supérieur ou même secondaire. Mais quand le comité central demandait que le dessin fût enseigné concurremment avec l'écriture, il ne s'agissait évidemment que des notions les plus élementaires. Les maîtres d'école dans nos campagnes ne sont pas tous des calligraphes, il s'en faut ; pourtant les enfants apprennent à écrire. Il n'est pas nécessaire d'être artiste pour diriger les premiers pas d'un enfant, car il ne s'agit point de développer un talent, mais simplement d'éveiller une aptitude.

L'Angleterre ne s'est pas avisée de procéder révolutionnairement et de décider par un décret d'une question qui peut paraître insoluble à bien des gens ; elle se met sur un terrain pratique et agit petit à petit. On attire les instituteurs dans les écoles d'art en leur faisant des avantages ; on leur facilite l'étude du dessin en établissant des cours pour les jeunes gens qui se destinent à être maîtres d'école dans les paroisses, et partout où l'on peut, c'est-à-dire partout où l'instituteur en est capable, on fait marcher les principes du dessin *concurremment avec ceux de l'écriture.* Ce n'est pas une loi qui change partout à la fois le système d'enseignement pratiqué depuis longtemps, c'est un usage qui s'établit et qui modifie peu à peu les habitudes que l'on veut transformer. Pour n'être pas immédiates, les conséquences n'en sont pas moins énormes : l'utilité du dessin est d'une telle évidence qu'il est inutile de la démontrer. Ce qu'il importe que la France sache, c'est que dans un temps qui ne paraît pas très-éloigné l'étude du dessin sera universelle en Angleterre, et que dans le moindre de ses villages un enfant pourra retracer sur le papier le plan de la maison de son père, la forme des outils dont il se sert, les objets qui ont frappé son imagination, et se rendre compte,

le crayon à la main, des changements ou modifications qu'il serait bon d'apporter dans toutes les choses de la vie usuelle.

III.

Écoles des pauvres. — S'il est difficile d'organiser l'enseignement du dessin dans les villages, les villes manufacturières, pour lesquelles cet enseignement est de première nécessité, offrent beaucoup plus de ressources pour former des écoles spéciales. Aussi c'est sur ce point que s'est principalement portée l'attention du comité qui dirige les études. Le gouvernement ouvrait libéralement ses caisses, mais il comprit en même temps que l'enseignement libre avait droit aux mêmes encouragements que l'enseignement officiel, et on facilita partout la formation de sociétés particulières poursuivant le même but que l'établissement central. On vit bientôt s'ouvrir de tous côtés ce qu'on nomme en Angleterre une *école des pauvres*, c'est-à-dire un établissement fréquenté par des enfants dont les parents n'ont pas le moyen de payer l'éducation. Pour favoriser l'enseignement du dessin élémentaire dans cette classe, le comité central de Kensington accorde des subventions aux écoles de pauvres qui désirent se mettre en rapport avec lui et accepter ses statuts. Mais ceci n'implique nullement une direction tyrannique partant d'un centre pour rayonner au dehors ; c'est un service rendu par l'établissement central qui n'entrave en rien la liberté d'action des localités ayant recours à lui.

Dans toutes les villes, bourgs ou villages, où, par suite d'un vœu exprimé par la commune ou des efforts privés d'une société de particuliers, on veut fonder une école de pauvres pour l'enseignement du dessin, il se forme un comité local qui se met en rapport avec le comité central de Kensington, afin d'obtenir son aide. La condition de cette aide est que les professeurs qui enseignent dans l'école seront pourvus du certificat d'aptitude de deuxième ou de troisième degré, délivré par Kensington, et que l'école sera examinée par des inspecteurs envoyés par le comité central et chargés de lui faire un rapport sur le progrès des élèves. Les comités des villes n'abandonnent donc rien de leur action propre; ils gardent entièrement la direction de l'école, et c'est le secrétaire qu'ils nomment qui entretient des rapports suivis avec le comité central d'éducation ; seulement ils ne peuvent confier l'enseignement des élèves à des professeurs nommés par faveur et ne justifiant pas de leur capacité par des certificats.

Les avantages que le comité central de Kensington fait aux écoles

des pauvres qui se mettent en rapport avec lui sont de plusieurs sortes. Tout ce qui touche, par exemple, au matériel de l'école peut être acquis avec des réductions très-considérables. Ces réductions vont jusqu'à 75 pour 100 du prix habituel, pour l'achat des modèles dont l'école peut avoir besoin, pourvu que le choix de ces modèles soit jugé d'un caractère convenable et approuvé par le comité central. Outre ces avantages déjà considérables, le comité central donne des subventions en argent qui ne sont pas fixes, mais qui se proportionnent aux progrès accomplis, par l'enfant. Ainsi il est accordé un schelling pour chaque élève ayant suivi convenablement sa classe, deux schellings pour celui dont les progrès seront bien constatés, trois schellings si l'examen est jugé excellent. Si l'élève a été reçu à ses examens du premier degré, il est autorisé à faire les exercices requis pour le second degré, et il reçoit une allocation de cinq schellings, s'il a réussi dans ces exercices. Il y a en outre des prix consistant en livres, gravures, boîtes de géométrie, boîtes à couleurs, etc. Les moniteurs, ou élèves-maîtres, sont intéressés aux progrès des enfants dont l'instruction leur est confiée; il leur est alloué une livre pour chaque examen, pourvu que vingt élèves aient eu de bonnes notes.

La somme inscrite au budget de 1871-1872, pour venir en aide aux *écoles des pauvres*, est de 8,750 livres. Il y a eu 1,376 écoles de pauvres examinées en 1870; ce chiffre présente un surcroît de 282 écoles sur le nombre de celles qui avaient été examinées dant le courant de l'année précédente. On peut juger par là de l'importance que les Anglais attachent à l'étude des notions élémentaires du dessin par la classe ouvrière.

## IV.

ÉCOLES D'ARTISANS. — Il ne suffisait pas que les enfants fussent mis à même de recevoir des notions élémentaires du dessin; il fallait organiser l'enseignement pour les hommes, et on a institué à cet effet des classes du soir réservées aux adultes. Une question très-importante s'est présentée alors : fallait-il admettre le principe de la gratuité absolue, ou devait-on demander une rétribution aux élèves? Avec le système de la rétribution, on risque toujours d'éloigner les travailleurs peu aisés, et alors l'école ne répondait plus au but qu'on voulait atteindre. En France, le parti démocratique a entrepris une croisade en faveur de la gratuité de l'enseignement, et comme nous raisonnons volontiers d'après des principes généraux, le mot de *gratuité* est devenu un mot d'ordre pour quiconque se pique d'aimer le progrès. Les Anglais ont envisagé la

question sous un côté qui semble moins large au premier abord, mais qui est peut-être plus fructueux dans la pratique. Ils ont compris qu'une école peut être fréquentée par des hommes de conditions très-différentes, et ils ont refusé le bénéfice de la gratuité à quiconque par sa position est en mesure de payer sa rétribution, tandis qu'ils l'ont accordée aux *artisans*. On comprend en Angleterre sous le nom d'*artisans* non-seulement les ouvriers qui travaillent chez un patron et vivent de leur salaire quotidien, mais encore les petits marchands, les petits employés, les gardes-côtes, les *policemen*, tous ceux enfin qui seraient hors d'état de pourvoir aux frais de leur enseignement.

Ceux qui ont fréquenté en France les écoles gratuites de dessin savent que le personnel des élèves se compose de deux catégories distinctes. Il y a d'une part des apprentis, des ouvriers qui apprennent le dessin ou le modelage pour se perfectionner dans leur industrie, et pour ceux-là la gratuité est de toute nécessité ; mais il y a aussi des fils de famille que le dessin amuse, des jeunes gens qui seront un jour fabricants et qui croient avec raison que des notions de dessin leur seront utiles dans leur état, enfin un assez grand nombre de désœuvrés qui vont passer leur soirée à dessiner dans une école, comme ils la passeraient à jouer au domino dans un café : or ces derniers peuvent parfaitement payer la rétribution. Si dans une école fréquentée par deux cents élèves, il y en a cent qui sont admis gratuitement et cent autres qui payeront une rétribution, la somme donnée par les élèves payants vient alléger le budget qui, de cette façon, a la facilité de venir en aide à de nouvelles écoles.

Le comité central d'éducation de South Kensington a institué des primes de dix schellings au profit des artisans qui ont obtenu une mention favorable pour un exercice de dessin, de géométrie, de perspective ou de mécanique exécuté dans un temps déterminé, et la prime peut monter à quinze schellings si le dessin est applicable à un objet d'utilité dans une industrie quelconque. Il importait, en effet, que la prime s'appliquât non-seulement aux progrès de l'élève dans son travail, mais encore au moyen dont il saurait appliquer ce travail dans un mode utile au pays. On voit que la question du dessin considéré comme art d'agrément est écartée de prime abord, et que les études que fait l'élève doivent être dirigées dans un but d'utilité pratique. Pour avoir droit aux primes, il faut avoir suivi la classe pendant un temps déterminé, et comme il y a des classes de différentes forces, l'élève a toujours à lutter contre des difficultés proportionnées à son talent.

L'institution de Kensington ne se contente pas de diriger les premiers

pas de l'enfant dans ses études, d'appeler les ouvriers à profiter de son enseignement; elle leur fournit le moyen d'utiliser ce qu'ils ont appris. Après quatre examens, l'élève reçoit un certificat du deuxième degré, qui le déclare apte à enseigner dans les *écoles des pauvres* ou dans les *classes du soir*. Non-seulement il peut être professeur dans les classes élémentaires, mais encore son diplôme d'aptitude le désigne tout naturellement aux fabricants et manufacturiers qui ont besoin de dessinateurs; en sorte que l'institution de Kensington peut être considérée comme un véritable bureau de placement pour les arts appliqués à l'industrie. D'ailleurs les écoles se multiplient, et il faut fréquemment des professeurs nouveaux; le nombre de ceux qui aspirent à ces fonctions ne dépasse jamais beaucoup les besoins de l'enseignement, par la raison que la force des examens va toujours croissant, et que pour proportionner l'offre à la demande il suffit de rendre les diplômes plus difficiles à obtenir, ce qui a pour avantage d'élever le niveau des études.

Les écoles des filles sont organisées comme celles des garçons : un grand nombre d'ouvrières y vont quand leur journée est finie; elles y prennent le goût du travail, et peuvent entrevoir comme résultat de leurs études un avenir beaucoup moins précaire que celui auquel elles sont si souvent exposées. En ouvrant partout des écoles, le comité central de Kensington ne travaille pas seulement pour l'instruction des masses, il travaille aussi pour leur moralisation.

La subvention accordée aux écoles du soir fréquentées par les artisans est inscrite au budget de 1871-1872 pour la somme de 13,500 livres. Sur le budget de 1870-1871, elle figurait pour 11,500 livres; mais 81 nouvelles classes du soir ont été établies pendant l'année qui vient de s'écouler.

## V.

Écoles d'art. — Nous avons vu ce que sont les écoles de dessin élémentaires et les avantages qu'elles offrent aux élèves qui s'y distinguent. Après ces premières notions il fallait songer à l'enseignement secondaire : on a fondé à cet effet des établissements appelés en Angleterre *écoles d'art*. On comprend sous ce titre les écoles qui possèdent des collections ouvertes en permanence pour l'étude et où l'enseignement est donné par des professeurs munis d'un diplôme du troisième degré. Elles sont placées sous la direction d'un comité local responsable, dont un membre fait les fonctions de secrétaire et se met en rapport direct et permanent avec le comité central de Kensington. Ces écoles spéciales reçoivent une sub-

vention régulière, sous la condition qu'elles contribueront à la vulgarisation de l'étude du dessin, en prêtant leur salle plusieurs fois par semaine pour des classes élémentaires. Les *élèves-maîtres* s'exercent à l'enseignement et organisent une *classe du soir* à l'usage des artisans. Elles ont donc un double but pour l'élève qui les fréquente : il doit fortifier ses études comme artiste et en même temps s'habituer à démontrer aux commençants les premiers principes qui sont la base fondamentale de leurs études. Les artisans qui suivent les classes peuvent recevoir des primes de dix ou quinze schellings pour des exercices exécutés d'une manière satisfaisante en dessin à main levée, géométrie pratique, perspective, dessin de machines ou d'architecture, fleurs et feuillages d'après nature, ornements, objets d'utilité générale, etc., et la prime est portée à vingt schellings si l'exercice répond à une classe plus avancée que celle où se trouve l'élève. Mais les *élèves-maîtres* ou moniteurs peuvent, tout en continuant leurs études, recevoir des avantages plus considérables, comme rémunération des leçons qu'ils donnent. Ainsi une somme de quinze livres est allouée à chaque *élève-maître* dont vingt élèves appartenant à la classe des artisans ont été instruits d'une manière satisfaisante, et elle est portée à trente livres si cinquante artisans ont reçu ses leçons. Les moniteurs, qui sont eux-mêmes des étudiants, ont donc tout intérêt à faire de la propagande pour l'enseignement du dessin, car la rémunération qu'ils reçoivent est proportionnée au nombre des élèves qui fréquentent l'école.

Il est en outre alloué une somme de dix livres pour chaque certificat du troisième degré obtenu par un étudiant qui a reçu son instruction dans une école d'art. Un grand concours annuel est institué à Kensington entre toutes les écoles d'art du Royaume-Uni, et une exposition publique des dessins est organisée par les soins du comité central. Dix médailles d'or, vingt médailles d'argent, cinquante médailles de bronze sont distribuées aux élèves pour les différentes branches de leurs travaux, et des prix en livres, gravures et ouvrages d'art sont donnés à ceux qui ont le plus approché des médailles. Celles-ci sont fort recherchées, car elles ont une grande influence sur l'avenir de ceux qui les obtiennent, puisque les élèves les plus distingués sont aussitôt placés, par les soins du comité central, dans les plus importantes manufactures du royaume, ou appelés à faire partie du personnel enseignant de Kensington. Les femmes participent comme les hommes à ces concours. Elles ont en outre deux prix spéciaux dus à la munificence de la princesse de Galles : l'un représente environ 300 francs, l'autre 600 francs. Ils sont donnés par surcroît aux jeunes filles qui se sont le plus distinguées dans le concours annuel.

Les examinateurs de South Kensington n'ont pas seulement à juger de la force respective des élèves ; ils publient un rapport critique sur l'enseignement qui est donné dans chaque école et renseignent ainsi le pays sur l'état des études pour lesquelles la nation vote si libéralement des subsides. Les professeurs dont la classe a été bien dirigée ont aussi leur part de récompense, et ces prix représentent une valeur considérable. Il y a un prix de cinquante livres (1,250 francs environ), trois de quarante livres, cinq de trente livres, dix de vingt livres, et vingt de dix livres. La manière dont sont distribuées ces primes assure à l'enseignement un avantage considérable. C'est la force moyenne d'une classe plutôt que la force individuelle d'un élève qui prouve la bonté d'un enseignement. La façon dont les concours sont organisés dans nos colléges offre de grands inconvénients : un professeur qui s'occupe exclusivement de deux ou trois élèves, en négligeant les autres, obtient facilement de grands succès au concours général, et on ne remarque pas assez que c'est au détriment de la plus grande masse des élèves que certaines institutions ont acquis leur renommée. Pour que le concours fût efficace, il faudrait qu'en dehors du prix que reçoit l'élève pour son travail particulier il y eût un prix pour le professeur dont la classe a atteint dans son ensemble un niveau plus élevé que les autres.

En Angleterre le professeur d'une petite ville qui met à son enseignement du zèle et de l'intelligence peut non-seulement recevoir des primes, mais encore se faire connaître et aspirer à une position plus élevée. Le système des primes est une excellente méthode pour justifier l'avancement, car si le ministre en décide, on croira toujours à des faveurs personnelles, tandis qu'un concours établit une situation nette et donne au vainqueur des titres dans lesquels l'intrigue ne peut entrer pour rien. Il présente en outre cet avantage, qu'une localité peu importante ne sera pas considérée comme un lieu d'exil par le professeur qui sait que son activité aura sa récompense là aussi bien qu'ailleurs. Le point important à considérer dans les questions sociales consiste à identifier l'intérêt individuel avec l'intérêt général.

Les maîtres eux-mêmes sont constamment entraînés à faire de nouvelles études. Ceux dont l'enseignement a été jugé satisfaisant reçoivent en dehors des primes une indemnité pour un voyage qui doit être consacré à l'étude. Ces voyages ne répondent pas à notre prix de Rome, et ils ont en effet un autre but. C'est avant tout l'enseignement général dont on se propose d'élever le niveau ; ce sont des professeurs que l'on tient à former, plus encore que des artistes producteurs. Un maître d'une école provinciale est donc appelé à Londres, où il suit quelque temps les

cours de l'école normale supérieure de Kensington, se met au courant des progrès accomplis, entre en relation avec les artistes les plus renommés, étudie les récentes acquisitions faites par le musée central, visite les collections publiques et privées de la capitale, et retourne ensuite à son école, après avoir acquis de nouvelles connaissances en rapport avec les sujets qu'il est chargé d'enseigner. De la sorte le maître de dessin de la province la plus éloignée est toujours au courant de ce qui se fait ailleurs, ne perd aucune de ses relations, et jouit en tout des mêmes avantages que celui qui se trouve plus rapproché du centre. Il évite l'isolement pétrifiant auquel sont condamnés chez nous les professeurs éloignés des centres, et par ce perpétuel échange d'idées la province se trouve appelée à bénéficier de tous les progrès réalisés dans la métropole.

L'entretien des étudiants qui ont mérité d'être envoyés par les écoles locales afin de perfectionner leurs études coûte pour chacun d'eux de dix à quarante schellings par semaine. La somme portée au budget de 1871-1872, pour ce service, est de 2,500 livres.

RENÉ MÉNARD.

*(La suite prochainement.)*



# ÉLOGE DE LA FOLIE

## D'ÉRASME

TRADUIT PAR V. DEVELAY ET ACCOMPAGNÉ DES DESSINS DE HANS HOLBEIN[1]

---



Aux bienheureuses époques intellectuelles sur lesquelles la civilisation répand sa corne d'abondance tout entière, on voit des groupes de philosophes, d'historiens, de poëtes, se mêler à d'autres groupes d'architectes, de peintres et de sculpteurs. Ils sont inséparables, et qui dit le nom de l'un de ces hommes évoque aussitôt le souvenir d'autres esprits non moins marquants. Parfois pourtant de ces groupes se détachent des figures amies qui vont deux à deux et s'entretiennent discrètement à l'écart de poésie et d'art.

Chez les races germaniques particulièrement, ces associations de la plume et du crayon furent plus sensibles qu'en tout autre pays. Luther fait penser à Lucas Cranach, Érasme se relie étroitement à Holbein.

Dans ces petits coins suisses ou allemands, d'où partaient de si grosses machines de guerre philosophiques et sociales, on comprend quelle liaison dut unir des écrivains et des peintres qui ne pouvaient communiquer intellectuellement avec la population. Le peintre s'intéressait aux aspirations de l'écrivain, l'écrivain se détendait l'esprit en allant visiter l'atelier du peintre.

1. Un vol. grand in-8. Librairie des Bibliophiles, 1872.

Pour les penseurs, l'art est avant tout une distraction. D'après une inscription en tête de l'exemplaire de l'*Éloge de la Folie,* de la bibliothèque de Bâle, qui renferme les dessins à la plume originaux d'Holbein, ces croquis furent faits en dix jours, « pour amuser Érasme ».



Depuis longtemps les dessins d'Holbein amenaient de nombreux pèlerins à Bâle : les imprimeurs les firent graver à diverses reprises ; mais toujours le burin des graveurs leur faisait subir de si singulières modifications que la mémoire de leur auteur en était compromise. Le XVIII^e^ siècle particulièrement qui ne put, en aucune circonstance, se dépouiller de son style équivoque, enveloppa les contours de toute œuvre du passé de telle sorte que l'antiquité et la Renaissance, nobles sculptures, médailles sévères, durent se plier à l'idéal d'une Pompadour [1].

Il fallut un enthousiaste d'Érasme, et un éditeur intelligent, pour rendre à ces dessins leur exactitude primitive et reproduire les croquis d'un maître dont aucun trait ne peut passer indifférent.

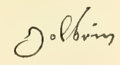
Il est peu d'œuvres d'imagination qui aient trouvé leur illustrateur. On a jusqu'ici négligé les *Contes* de Voltaire ; Lucien heureusement a été laissé de côté, et c'est presque une bonne fortune qu'Aristophane se présente sans vignettes en regard du texte.

L'*Éloge de la Folie* offrait des difficultés de la même nature. C'est une raillerie fine et délicate que celle d'Érasme. Dans sa dédicace à

1. Voir l'*Éloge de la Folie,* trad. par le sieur de Gueudeville, orné de 8 fig. d'après Holbein. Amsterdam, 1728. — *Id.,* trad. Laveaux. Bâle, 1780, avec fig. d'ap. Holbein.

Thomas Morus, l'écrivain n'admet le libre exercice de la raillerie qu'à condition que « la licence ne dégénère pas en frénésie »; il tient également à ce que le lecteur ne le juge pas « mordant, mais bienveillant, plein d'indulgence et de modération ». En ceci Érasme se trompe un peu.

On sourit à voir la peine que se donne l'auteur de l'*Éloge de la Folie* pour prouver qu'il a fait une œuvre pie : « Bien loin de m'accuser de causticité, dit-il, des théologiens sages et éclairés louent ma modération





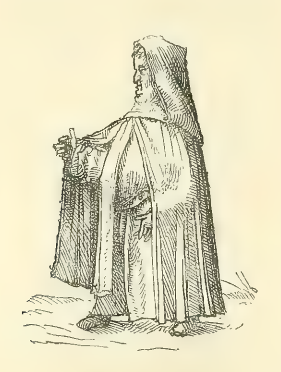
et ma *candeur* pour avoir traité *sans hardiesse* un sujet hardi par lui-même et avoir *badiné sans coup de dent.* » De telles justifications ressemblent beaucoup à celles de Voltaire lorsqu'il jouait l'ingénuité en face de protecteurs haut placés.

Une citation encore est utile pour montrer le rôle difficile que cette prudence commandait à Holbein : « Il ne manquera pas, dit Érasme, de vétilleurs qui, par esprit de dénigration, diront, les uns que ce sont des bagatelles indignes d'un théologien, les autres que ce sont des méchancetés qui blessent la charité chrétienne, et qui répéteront à grands cris que nous ressuscitons la comédie antique, que nous copions Lucien et que nous déchirons tout à belles dents. » (*Lettre à Thomas Morus.*)

Tel fut le texte, expurgé pour ainsi dire par l'écrivain lui-même, qu'Holbein eut à interpréter. Le peintre se trouvait en face d'une autruche poursuivie par les chasseurs et qui, cachant sa tête, croit que ses ennemis ne la voient pas. L'*Éloge de la Folie,* devenant presque un ouvrage de dogme, devait troubler l'esprit d'un artiste qui n'ignorait rien de la visée du livre et du caractère de son ami.

C'est pourquoi, il faut le dire au risque de froisser les admirateurs d'Holbein, la plupart de ses dessins, quelle que soit leur valeur intrinsèque, ne répondent que par certains côtés au texte satirique.

Ce n'est pas que les types manquassent à l'artiste : princes, prêtres,



courtisans, moines, se pressaient dans les rues de Bâle; mais il ne fallait pas reconnaître que tel ou tel homme avait prêté ses traits au peintre; il fallait se garder surtout de représenter avec réalité certains personnages trop connus par la ville. « J'ai toujours visé à ne blesser personne », écrivait au théologien Martin Dorpius le prudent Érasme.

Holbein n'était pas, à proprement parler, un homme d'imagination; il possédait une non moins précieuse qualité qui est de fixer la réalité et d'emprunter à la nature un aspect qui vaut celui des idéalisations les plus élevées.

Gêné par les appréhensions de son ami, Holbein s'en tira par des croquis à côté, et c'est sans doute pourquoi ils restèrent manuscrits et ne furent pas gravés pour les typographes de l'époque. Dessinés sur les marges du volume et ne correspondant pas toujours à la page du texte, Érasme les annota; il est même à regretter que l'éditeur de cette nou-

velle édition n'ait pas reproduit les remarques que fit le caustique érudit sur l'œuvre d'Holbein.

« Répondant à l'idée facétieuse de son ami, Érasme a mis en plusieurs endroits des annotations plaisantes, qui d'ailleurs manquent d'intérêt, et que nous n'avons pu reproduire », dit l'éditeur. Quand on a affaire à de tels hommes, tout devient intéressant; un simple mot quelquefois donne la clef de passages obscurs. Holbein cherchant à amuser Érasme, le philosophe répondant par des « annotations plaisantes », font penser aux *Propos de table* de Luther, dont le véritable caractère serait inconnu à l'historien si ses disciples n'avaient recueilli les moindres détails de ses conversations.

J'ai regardé attentivement et à diverses reprises ces dessins d'Holbein. On peut les classer en deux séries : ceux qui offrent une tendance satirique et ceux qui côtoient le texte, suivant la fantaisie du dessinateur. Dans les uns le peintre paraît avoir cherché à rendre la pensée de l'auteur de l'*Éloge de la Folie;* dans les autres il s'en préoccupe médiocrement et n'en trace pas moins de fins croquis.



Dans cette représentation d'évêque, qui, par sa noblesse, dut plaire à Érasme craignant d'encourir les foudres de l'Église comme son violent contemporain Luther, aucune trace n'existe du rôle de marionnette obéissant à la Folie, que le Bâlois fait jouer à toutes les classes de la société. Les hautes fonctions sociales, il semble qu'Holbein ait eu le mot pour ne

pas les égratigner. Il n'en est pas de même des basses classes comme on va le voir.

Le coucou posé sur une branche, en face du mari trompé ; l'homme,



« plus laid qu'un singe », qui va consulter la Folie sur le charme de sa figure ; le maître d'école fessant avec une ardeur toute scolastique son



élève récalcitrant ; le moine faisant parade de son gros ventre, sont des gens de peu d'importance ; toutefois il ne faut pas tomber dans le sys-

tème, et reconnaître que le fou de cour et le roi ci-dessous, Holbein les a traités conformément à la pensée de l'auteur de l'*Éloge de la Folie.*



Le très-beau dessin du saint personnage, plongé dans l'étude, qui boit par distraction de l'huile pour du vin, rentre également dans la série où le peintre s'est gardé de toute intention comique.



L'astrologue est également un joli croquis; mais l'intention satirique fait complétement défaut. Holbein sera plus à l'aise dans sa *Danse des Morts,* où la légende roule sur de nettes oppositions d'empereurs et de sujets, de riches et de pauvres, d'hommes sacrifiant tout à leurs jouissances et de pauvres gens se privant de tout pour se mettre un morceau de pain sous la dent. Comme la plupart des artistes, Holbein est gêné par

les longs développements d'Érasme; ne saisissant pas toujours la ligne dominante d'un portrait tracé par l'écrivain, il préfère le croquis d'après nature.



Érasme parle de certaines vieilles « si décrépites et si cadavéreuses qu'on les dirait revenues des enfers; elles répètent sans cesse que *la vie*



*est une belle chose*. (Ici sont quelques touches violentes qu'on me permettra de passer sous silence. Voir p. 61). Elles s'enduisent constamment

le visage de fard, ne quittent pas leur miroir, s'épilent,... étalent des mamelles flasques et flétries, stimulent d'une voix chevrotante l'amour languissant, caressent les bouteilles, se mêlent aux danses des jeunes filles, écrivent des billets doux. »

Holbein a reculé à rendre cette vive satire qu'eût seule traduite un Goya. Le peintre de la *Danse des Morts* est trop grave pour rendre ces coups de crayon aigus et sarcastiques.

Il est cependant un dessin bien compris et qui va plus loin que le texte de l'auteur. La Folie, ayant terminé un long discours, descend de sa chaire, et les auditeurs cloués à leur banc semblent dire : Reste encore pour nous conter ces railleries que tu contes si bien.



Tels qu'ils sont, ces croquis offrent un grand intérêt par leur exactitude absolue. Reproduits photographiquement sur bois, la main du copiste n'a pu en altérer un trait. Ils retracent la pensée d'un grand maître dont nul trait n'est insignifiant. Ils offrent un type de sobre illustration à une époque où les journaux populaires ont corrompu la main de tant d'artistes.

S'il existait une société pour l'illustration des livres, composée d'hommes qui eussent le souci de l'art, et où seraient exposées les compositions des maîtres anciens et modernes qui ont coopéré à la parfaite ornementation des livres, certains dessins de l'*Éloge de la Folie* mériteraient un cadre à part : quelques-uns sont insérés dans cet article trop court qui devrait contenir un aperçu plus complet de l'œuvre du continuateur de Lucien, de celui que Luther traitait avec dédain « d'épicurien ». Ce n'est pas la place ici.

Il convient de parler des efforts de l'éditeur. Le livre est tiré à petit

nombre et à l'heure qu'il est casé, peut-être, tout entier dans les bibliothèques. Il serait à souhaiter qu'après cette première édition le chef-d'œuvre d'Érasme fût vulgarisé, et que ces dessins pussent être mis à la portée de tous et répandus à bas prix.

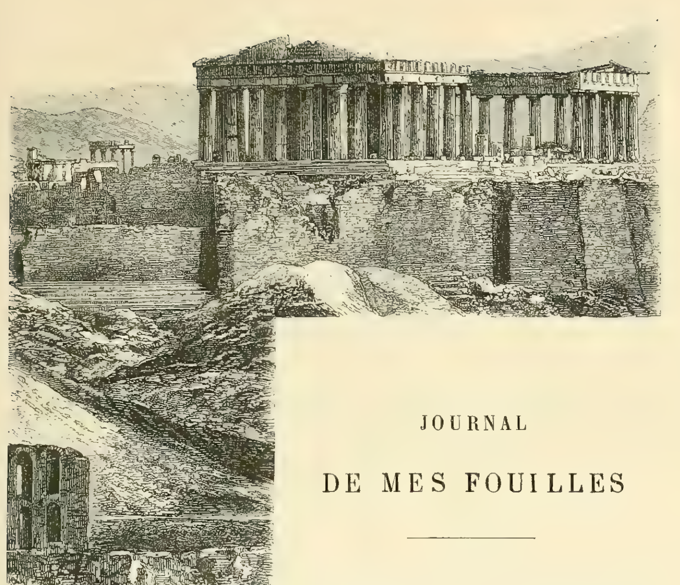
Le grave, le sérieux de ces simples croquis, serviraient de contre-poison à ces habiletés étourdissantes, à ces improvisations de dessinateurs à la mode dont le crayon n'arrête pas et interprète à la même heure Rabelais et Shakspeare, Don Quichotte et le Dante, Perrault et La Fontaine comme M. Musard interpréterait Sébastien Bach; faiseurs sans conscience et sans cerveau qui s'imaginent « illustrer » les livres, alors qu'ils gâtent et corrompent les chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

CHAMPFLEURY.



Le Directeur-gérant : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — 215]



JOURNAL

# DE MES FOUILLES

Voici des notes qui datent de vingt ans. Elles retracent des recherches archéologiques dont j'ai publié, dans mon livre sur l'*Acropole d'Athènes,* les résultats, non le détail : or, c'est le détail qui fait la vie. J'ai déchiré plus d'une page, parce que les impressions personnelles ne doivent pas l'emporter sur les renseignements scientifiques; pour juger avec indulgence ce qui reste, il faut ne voir que les faits et ne pas oublier la jeunesse de l'auteur.

## PREMIÈRE PARTIE.

Athènes, 1er décembre 1851.

Je suis de retour en Grèce : le moment est venu d'écrire mon livre sur l'Acropole d'Athènes, sujet proposé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Je me retrouve parmi ces ruines que j'ai quittées depuis sept mois, et qui, depuis sept mois, n'ont pas cessé d'occuper ma pensée. Les études que je viens de faire en Étrurie, à Rome, à Pompéi, en Sicile, se rapportaient toutes à ces merveilles de l'art athénien, auxquelles j'ai voulu comparer les monuments si divers de l'art grec et ses débris dispersés. J'ai vécu à la villa Médicis, dans un commerce assidu avec les architectes, les sculpteurs et les peintres. Je me suis initié à leurs idées, à leur façon d'observer, à leurs connaissances techniques. Hélas ! plus je me suis préparé, plus je reconnais mon impuissance. Ce

que j'ai appris ne m'ouvre les yeux que pour m'ôter le courage. Les Propylées et le Parthénon sont les monuments les plus parfaits que l'homme ait jamais construits. Comment peindre ce qui est si beau? Comment analyser ce qui est si simple?

4 décembre.

Ma perplexité s'accroît. Faire un livre sur des chefs-d'œuvre qui rendent l'admiration muette! Faut-il parler la langue des arts? elle est incomplète; la langue de l'érudition? elle dessèche un semblable sujet; la langue de la poésie? elle paraît vide, en prose, et n'est plus que de la déclamation. Les pages que Lamartine a écrites sur le Parthénon, dans son *Voyage en Orient*, sont éloquentes, mais elles blessent devant ces marbres où resplendissent la sobriété et le bon sens. Peut-être serait-il possible de soutenir les descriptions poétiques par l'exactitude de l'archéologie et de féconder l'archéologie par le sentiment de l'art. Mais où sont les modèles? quelle sera la mesure?

11 décembre.

Le paquebot de Marseille apporte des nouvelles qui ont jeté la colonie française dans la consternation. La lecture des journaux du 2 et du 3 décembre est lugubre. Plus on est loin, plus on ressent les blessures faites à la patrie; c'est surtout devant les étrangers qu'il est cruel de rougir. Les Grecs, cependant, ne manquent ni de retenue ni de délicatesse. Ils nous laissent passer en silence; leurs regards seuls semblent dire : « Pauvres gens, qui nous avez apporté la liberté et n'avez point su la garder! »

19 décembre.

Depuis huit jours, j'ai beaucoup réfléchi : réflexions tristes, mais salutaires! A vingt-cinq ans, nous commençons à sonder les années qui s'approchent, parce qu'elles doivent décider du reste de notre vie. Certes, dans un État libre, c'est un rêve permis d'attacher son avenir à l'avenir de son pays. Bien conduire ses propres affaires pour avoir le droit de toucher aux affaires publiques, développer ses facultés pour les mettre un jour au service de tous, demander à la politique l'emploi d'une expérience lentement acquise, c'est le but le plus avouable. La génération qui nous précède a connu ces joies. Notre génération ne les connaîtra pas; elle sera une génération de transition, vouée à l'impuissance et au découragement; elle expiera des fautes qu'elle n'a point commises, et attendra un réveil dont elle ne jouira pas. Tout est si rapide ici-bas! Le flot pousse le flot avec tant d'énergie! Si jamais l'atmosphère devient

pure et libre, nos enfants seront déjà des hommes : ce sont eux qui nous écarteront afin de respirer et d'agir. Un peuple qui vient d'abdiquer sous la main d'un maître ne voudra pas de longtemps reprendre possession de lui-même.

Que deviendrons-nous donc, nous qui sommes nés trop tard ou trop tôt? Comment remplir cette période d'abstention qui peut durer autant que notre vie? L'histoire abonde en exemples. Dans les époques profondément troublées, les indépendants demandent aux lettres leur consolation, à l'estime publique leur force, à la vie privée leur dignité.

La France du XIX^e siècle offre en outre un abri providentiel où les cœurs fiers seront soutenus contre l'isolement aussi bien que contre leurs propres défaillances. Tout ce que les sciences, les lettres et les arts produisent d'éminent siége à l'Institut. Les cinq Académies sont une république constituée; elles réalisent cette république des lettres que rêvaient jadis les poëtes de cour.

Là régnera toujours la libre pensée, protégée par l'opinion contre le mauvais vouloir et les empiétements. Sur ce seuil les orages du monde ou de la politique s'arrêteront, par respect pour le génie de la France. Dans les temps d'épreuves, l'Institut n'est plus seulement une consolation pour ses élus, il devient une force. Les hommes qui veulent vivre de la vie de l'esprit et chercher leurs jouissances dans l'activité de la pensée sont attirés par ce grand corps. Ils y trouvent un appui et toutes les satisfactions de la conscience. Ce n'est plus la récompense d'une carrière presque achevée qu'il faut lui demander comme par le passé : il faut arriver jeune, pour opposer aux tentations l'orgueil de la solidarité, les exemples, la loi du travail et la discipline du bien. C'est là que je voudrais mériter d'être admis de bonne heure, comme dans une forteresse. Je ne puis m'expliquer avec détail des choses qui m'apparaissent de si loin. Cependant, elles m'apparaissent avec une singulière vigueur. L'espace aide, comme le temps, à envisager les événements sous leur aspect vrai; à cinq cents lieues de son pays, on juge ses contemporains comme s'ils étaient morts depuis cinq cents ans.

Dans l'armée on parvient aux plus hauts grades en recherchant les occasions de s'exposer et en faisant toutes les campagnes. N'y a-t-il pas aussi une science militante? Ne parle-t-on pas d'*expéditions* scientifiques? Les services ne sont-ils pas également comptés doubles aux explorateurs qui osent et qui réussissent?

20 janvier 1852.

Mes jours se passent à l'Acropole, c'est-à-dire sur ce plateau couvert de temples et d'offrandes qui était la citadelle d'Athènes. Je note chaque

détail, je mesure chaque morceau, je copie chaque inscription, et le soir je compare ce que j'ai observé aux descriptions des anciens. Peu à peu le sujet s'éclaire : je vois se compléter dans mon esprit l'image des monuments aujourd'hui ruinés; les piédestaux se redressent avec leurs statues; la plus petite entaille sur le rocher contient un témoignage qu'on peut interpréter. Si les Propylées, le temple de la Victoire sans ailes, le Parthénon, les temples de Minerve Poliade et de Neptune frappent les yeux, il faut retrouver les routes, les clôtures, les portes, les groupes décoratifs, les colonnes votives, l'enceinte des divers sanctuaires, les traces des Pélasges, qui ont occupé les premiers et nivelé la montagne, le temple de Diane Brauronienne, le temple de Minerve Ergané, celui de Cérès, celui de Rome et d'Auguste, l'emplacement des deux colosses de Minerve, l'un en ivoire, l'autre en bronze. Le printemps et l'été suffiront à cette tâche.

Ce que je ne puis comprendre, c'est l'entrée de la citadelle et son système de défense sur le seul côté qui fût abordable. Au sommet de cette pente, qui regarde le golfe et le soleil couchant, s'élève un vestibule supporté par des colonnes de marbre pentélique, percé de cinq portes et flanqué de deux petits portiques, dont les marbres ont pris la couleur de l'or bruni. Tous les voyageurs ont célébré cette décoration grandiose : plusieurs ont démontré sa valeur au point de vue militaire; tous répètent que l'entrée moderne est à la place de l'entrée hellénique, qu'on arrivait à ce vestibule par une série de détours et un sentier étroit. Cependant, les forteresses de Phylé et d'Éleuthères, les murs de Messène, qui sont debout, ne nous montrent rien de semblable, ni chez les Athéniens, ni chez les Grecs du Péloponèse. Il est évident que les portes bardées de fer et martelées par les balles, qu'il faut franchir successivement avant d'atteindre les Propylées, sont l'œuvre du moyen âge et des Turcs. On reconnaît le système féodal, importé en Grèce par les Croisés, et plus tard impuissant contre les armes à feu. Dans les plans antiques, tout est réglé par un bon sens si exquis, mais si rigoureux, qu'il ne peut y avoir de méprise : jamais un Grec n'aurait couronné une forteresse comme un temple, ni sacrifié le système militaire au système décoratif. Les Propylées s'avancent par un encadrement rectangulaire, donc ils encadraient une avenue monumentale; ils sont fragiles, à jour, et d'une matière admirable, donc ils étaient eux-mêmes protégés; ils sont au sommet de la pente, donc les véritables fortifications sont plus bas.

24 janvier.

Le problème de l'entrée de l'Acropole est sérieux; il ne peut être résolu que par des faits positifs, c'est-à-dire par des fouilles.

Depuis un mois, chaque fois que je monte ou descends, je scrute les terrains, les escarpements, les rochers qui se dérobent brusquement sous le sol; évidemment, tout cela est encore inconnu. Un énorme bastion, haut de quarante pieds, forme une esplanade pour l'artillerie. Les Athéniens croient qu'il a été construit par l'ordre de Mahomet II. C'est possible; mais quelles ruines ont été ensevelies sous ce bastion?

5 février.

Une idée fixe me possède. Ce bastion de Mahomet II me poursuit: j'en rêve, même éveillé. Quand je passe devant lui, ce qui est inévitable deux fois par jour, il me semble qu'il est creux, qu'il va s'ouvrir comme un jouet d'enfant et me révéler son secret. Certes, il y a un secret; mais pour le pénétrer, il faut faire un acte: il faut se compromettre, il faut déclarer aux archéologues qui ont écrit sur l'Acropole qu'ils se sont trompés, et qu'on essaye de le leur prouver; il faut s'exposer à être confondu soi-même. Personnellement, je n'ai rien à risquer, je suis obscur; mais les Grecs et les Allemands établis à Athènes ne manqueront pas de railler la présomption française. Tout est grave à l'étranger, parce que les spectateurs sont tous prévenus; si j'échoue, mon petit échec rejaillira sur l'honneur scientifique de notre chère école d'Athènes.

Mézières, qui écrit à côté de moi son mémoire sur le Pélion et l'Ossa, est un peu de cet avis. Il m'encourage, cependant, par amitié bien plus que par confiance.

15 février.

J'ai prié M. Forth-Rouen, notre ministre, de demander au gouvernement grec l'autorisation qui m'est nécessaire pour entreprendre des fouilles. En même temps, j'ai pris à part Pittakis. Pittakis est le conservateur des antiquités, et jamais les antiquités ne seront conservées avec plus de zèle et plus de maladresse. L'excellent homme a appris l'archéologie avec Fauvel, le consul de France, que Chateaubriand et les voyageurs du commencement de ce siècle étaient heureux de trouver pour hôte et pour guide. Il a passé sa jeunesse à soustraire à la vue des Turcs les marbres antiques dont ils savent trop bien faire de la chaux. Les mauvais traitements ne l'ont jamais découragé. Il faut l'entendre raconter de sa voix douce comment il a reçu d'un janissaire un certain coup de pied, tandis que, courbé sur une inscription, il mouillait du

doigt les lettres pour les mieux déchiffrer. Depuis que la Grèce est libre, c'est contre les Grecs que Pittakis exerce sa vigilance. On le rencontre partout où l'on creuse et où l'on bâtit ; il retourne les pierres avec sa canne ; dès qu'il aperçoit une forme ou un signe, il fait arracher la pierre aux maçons par les invalides qui sont sous ses ordres, et qui livrent plus d'une bataille aux propriétaires récalcitrants. Ce butin est entassé dans des caves, dans de vieilles citernes, dans des cachettes inconnues, faute de musée. Dieu sait quel travail attend le futur directeur des antiquités, s'il veut rétablir un peu d'ordre dans les trésors enfouis par son prédécesseur, rapprocher les fragments, en tirer quelque lumière pour la topographie et l'histoire d'Athènes.

L'excellent Pittakis a donc tressailli de joie, quand je lui ai parlé d'entreprendre des fouilles, surtout dans l'Acropole. Il a couru au ministère de l'instruction publique, dont les beaux-arts relèvent, et il m'a promis de recruter au bazar les ouvriers nécessaires.

23 février.

L'affaire est réglée. Je suis autorisé à faire des fouilles en avant des Propylées ; je supporterai seul la dépense, mais tout ce que je découvrirai, statues, bas-reliefs, inscriptions, médailles, etc., restera la propriété de la Grèce. Telle est la loi, et la loi est juste. Un pays a toujours le temps de faire reparaître au jour les antiquités qui dorment sous la terre. Elles y sont cachées depuis quinze siècles ; elles peuvent attendre quelques siècles encore : on les ignore, mais on les possède. L'impatience d'un savant, le caprice d'un étranger, peuvent hâter leur exhumation, sans constituer un nouveau droit de propriété ; mais pour éviter toute difficulté, l'autorisation de fouiller n'est accordée qu'à ceux qui acceptent librement cette clause.

8 mars.

Le temps est pluvieux ; il faut attendre le printemps pour que les tranchées ne soient pas à tout instant remplies, car c'est par les Propylées que les eaux tombées sur le plateau se précipitent en torrent. Je continue d'écrire mon livre sur l'Acropole. Depuis que ma résolution est prise et les moyens d'action préparés, j'ai retrouvé ma sérénité. L'école d'Athènes a de nouveaux hôtes. About est arrivé cet hiver, pétillant d'esprit, Parisien dans l'âme, fourvoyé en Grèce. Sa forte éducation littéraire lui fera tout comprendre, mais les langueurs contemplatives de la vie orientale pourront-elles le captiver longtemps ? Garnier, architecte, de Curzon, peintre de paysage, arrivent de la villa Médicis, où je les ai

connus l'an dernier. Garnier est doué comme les artistes de la Renaissance; il peint, il écrit, il improvise; il est poëte, auteur tragique, musicien au besoin; comme il ressemble au portrait de Masaccio qui est à Florence! Il faut l'entendre donner la réplique à About : c'est le salpêtre avec la poudre. De Curzon, mélancolique comme tous ceux qui aiment la nature et vivent devant elle, leur servira de mentor, car tous les trois projettent un voyage à Égine d'abord, puis dans le Péloponèse. Mézières part pour l'Italie. Je serai seul et mettrai le temps à profit.

23 mars.

Nous commençons. Douze ouvriers, que me recommande Pittakis, arrivent l'un après l'autre, d'un pas lent, traînant leurs babouches. Un seul porte une pioche; deux tiennent un panier de jonc aplati; les autres fument leurs pipes ou roulent de grosses cigarettes. Voilà ce que l'on appelle en Grèce monter un chantier. Je les interroge; ils sont portefaix, jardiniers, maçons, mineurs au besoin; presque tous montagnards de la Laconie. Je ne puis m'empêcher de sourire et d'être désarmé en pensant que ce sont ces fils très-dégénérés de Sparte qui vont déterrer à grand labeur les murs d'Athènes que leurs ancêtres ont mis tant d'acharnement à démanteler. Je me suis, du reste, fourni de leviers, de pics, d'instruments, et je sais que jamais de telles mains ne consentiront à manier la pelle et la brouette : c'est un point d'honneur. Ici tout se transporte sur l'épaule dans des corbeilles de jonc, même les pierres. Aussi les corbeilles durent-elles peu de jours; j'en ai commandé une centaine. Un des invalides qui gardent l'Acropole est présent : je le paye pour surveiller mes ouvriers, sans ignorer qu'il me surveille moi-même. Du reste, j'admire la force réelle de ces hommes, en apparence si nonchalants et si maladroits. Il faut d'abord dégager le terrain et rouler à droite et à gauche des architraves de marbre, des piédestaux, des pierres énormes, qu'on a entassés sur la surface du bastion. A peine mes Laconiens veulent-ils se servir du cric. Ils se glissent sous les blocs comme des scorpions, les soulèvent, les renversent, les poussent avec leurs jambes nues en s'arc-boutant contre les blocs voisins. Si je les regarde du haut d'un rocher, ils crient, ils s'excitent, ils s'injurient, leur sueur ruisselle; si je m'éloigne, je les retrouve assis sur le champ de bataille, causant fraternellement avec l'invalide qui fume et leur offre du feu.

25 mars.

Le sol est libre : il faut commencer la tranchée. Ce n'est pas sans émotion qu'on marque la place où sera donné le premier coup de pioche.

Toute découverte est la vérification d'une hypothèse : si l'hypothèse est fausse, elle éloigne du but et livre tout au hasard. Mon plan est si simple qu'il se trace de lui-même. S'il est vrai que les Propylées encadrent et couronnent une rampe régulière, cette rampe se continuera sur toute la pente de la montagne avec la même symétrie ; elle aboutira à des fortifications réelles ; elle aura une entrée monumentale. Telle me paraît la conception de l'architecte Mnésiclès : il s'agit d'en trouver les preuves. Or, en me plaçant dans l'axe de la porte centrale des Propylées et en ouvrant une large tranchée qui sera poussée jusqu'au sol primitif dans toute la longueur du bastion, je dois rencontrer un escalier ou des traces d'escalier, la porte véritable de l'Acropole ou ses ruines, et les constructions militaires qui défendaient cette porte comme toute porte de citadelle. A quelle distance ? à quelle profondeur ? C'est la partie du problème qui échappe à l'hypothèse et que la patience seule peut résoudre. Donc, à l'œuvre !

28 mars.

Il faut en effet s'armer de patience, lorsqu'on voit comment travaillent, au milieu du XIXe siècle, les descendants de Lycurgue et de Léonidas. Pendant qu'on remplit de poussière et de plâtras leur panier de jonc qui contient la charge d'un enfant, ils font à celui qui manie la sape des observations affectueuses : « Mon frère, ce sera trop lourd. » Le frère retire l'excédant ; un voisin aide à charger et reçoit le même service. Les voilà partis, d'un pas majestueux, gravissant le rocher, puis les ponts en planches, puis les créneaux, d'où les débris sont précipités dans la plaine ; mais le panier qu'ils maintiennent d'une seule main sur leur épaule est tellement incliné pendant ce voyage que la terre retombe derrière eux en pluie continue et serrée ; ils ne jettent par-dessus le mur qu'une pincée de poussière, semblable à celle qu'Antigone jetait sur le cadavre de son frère ; ils contemplent un instant l'horizon et la vaste mer, se montrent un navire aux voiles blanches, échangent quelques réflexions, soupirent et redescendent vers la tranchée plus lentement encore qu'ils ne sont montés.

Ce sera long : je ne puis cependant suppléer à la qualité par le nombre, car la place manque et plus ils sont, moins ils travaillent. C'est ainsi qu'ils entendent la solidarité, trouvant plus doux de se reposer sur le prochain.

1er avril.

Nous avons traversé une couche de gravois, d'éclats de marbre, des fragments de toutes sortes, qui proviennent de travaux récents. Tout à

coup se présente un terrain brunâtre, un peu gras, mêlé de bois en putréfaction et d'ossements humains. L'invalide qui est de faction aujourd'hui me raconte que nous sommes tombés sur le cimetière turc; il a vu dans sa jeunesse des stèles avec le turban s'élever au milieu de quelques cyprès; c'était là que la garnison de la citadelle enterrait ses morts; il me montre d'un air triomphant un crâne percé d'un trou de balle; peu s'en faut qu'il ne reconnaisse son coup. Les ouvriers témoignent une joie féroce; ils croient *manger du Turc;* ils lancent d'un geste insultant les crânes qui roulent jusque dans la plaine, heurtent les pierres avec un son fêlé et se brisent. Je ne puis arrêter cette profanation qu'en leur disant que les derniers assiégés dans l'Acropole ont été les Grecs et les volontaires du général Fabvier. La pensée de traiter ainsi des héros de la guerre de l'indépendance les arrête seule; ils se regardent indécis et déposent les ossements dans un coin.

2 avril.

Un voyageur (pourquoi dire sa nationalité?) s'approche de moi. Il vient de ramasser et d'examiner un crâne qui sort de la terre humide; il me demande s'il peut l'emporter. Sa question m'étonne; comme je tarde à répondre, il ajoute : « Oh! ce spécimen est très-intéressant, c'est la tête d'un homme qui n'avait pas de dents. » En effet, c'était la tête de quelque vieux Turc qui avait perdu toutes ses dents, de son vivant, bien entendu. Les alvéoles s'étaient refermées; leurs bords, par la pression des gencives, s'étaient rapprochés au point de former un biseau et de résister à la mastication. J'essaye de détromper ce profond observateur; mais comme il m'écoute avec une gravité incrédule, je lui permets, non moins gravement, d'emporter une rareté anthropologique qui fait sans doute aujourd'hui l'ornement de son manoir.

5 avril.

Un mur se présente par la crête; il a un mètre et demi d'épaisseur; il n'est point antique, c'est un amas confus de débris superposés sans mortier. Hélas! quels débris! Je reconnais les marbres du Pentélique éblouissants de blancheur, semés de parcelles de mica qui étincellent au soleil. Ils semblent brisés d'hier, malheureusement en fragments innombrables. Tout s'enlève sans effort, tout est minutieusement examiné; parfois apparaît une petite surface qui a été exposée au soleil, parfois une moulure; voici même un angle de larmier et des filets de chapiteau dorique qui n'ont pu appartenir qu'aux Propylées. Quelle est la cause de cette dévastation? Est-ce l'explosion de 1656 qui a fait sauter le magasin de poudre établi sous les Propylées et l'aga qui s'y était bâti

un dôme sur le vestibule? Est-ce le vandalisme des Turcs qui ont brisé à plaisir des blocs tombés à terre pour faire une clôture de cimetière?

6 avril.

Évidemment les Turcs ont amassé tout ce qu'ils trouvaient sous leur main pour bâtir ce mauvais mur. Nous découvrons à sa base, en guise d'assises plus larges, six morceaux de sculptures en bas-relief qui appartenaient à la balustrade du temple de la Victoire sans ailes. La proportion des figures, leur style, le mouvement des draperies qui semblent agitées par le vent, tout atteste la provenance de ces bas-reliefs. Je les fais remonter sur la terrasse du temple et placer à côté des reliefs célèbres auxquels ils font suite. Qui sait si nous n'arriverons pas à compléter ainsi cette charmante balustrade qui encadrait tout un côté des Propylées et que l'école de Praxitèle avait décorée? Tandis que la statue de Minerve, identifiée à la Victoire, était dans le temple, gage éternel de la puissance athénienne, on avait représenté sur la balustrade qui entourait le temple toute la troupe des Victoires personnifiées, messagères ailées qui se pressaient, s'envolaient, accouraient de toutes parts vers la ville chère à Minerve et qui s'appelaient Marathon, Salamine, Platées, Mycale.

D'autres morceaux de sculpture reparaissent en même temps au jour. Deux têtes d'Hermès, à la barbe soigneusement ciselée, aux boucles rangées par étages sur le front : c'est le type archaïque, qui nous rappelle que Pisistrate et ses fils avaient multiplié les Hermès dans toutes les rues d'Athènes pour y graver des vers et des sentences. Non loin, quelques plis d'une statue brisée, le sommet d'un bas-relief qui représente Minerve, avec le bouclier et le serpent à ses pieds, tendant la main à un personnage dont il ne reste plus que la main. Ce sujet est fréquent dans l'Acropole; il précède d'ordinaire un décret rendu par les Athéniens pour honorer un des magistrats chargés du trésor public renfermé dans le Parthénon : la déesse témoigne sa satisfaction à ce bon administrateur aussi bien que le peuple.

7 avril.

J'arrive à l'Acropole et veux décrire mes bas-reliefs : ils ont déjà disparu. Pittakis a fait sa tournée ce matin et les a déjà fait transporter dans ses profondes citernes. Je sais heureusement qu'il m'aidera à les retrouver. Rien ne saurait peindre l'enthousiasme de ce digne homme et les yeux attendris qu'il me fait. Chaque débris antique que je retrouve, c'est un enfant que je lui rends. Voici encore des inscriptions mutilées : dix lignes de détails curieux sur les sacrifices et l'emploi qu'on faisait

des victimes après qu'elles avaient été immolées; une dédicace faite par Théodotos d'un bas-relief d'Hercule, dont il ne reste que le bras levé; un fragment du Catalogue des objets précieux déposés dans le Parthénon, j'y vois désignés des urnes, des lingots d'or, une coupe en or, un vase en or pour les libations; des offrandes mentionnées sur divers piédestaux et faites une première par Polydamas, une autre par Asoclès, une troisième par Dorothéos, fils de Dorothéos, Acharnéen. Je prends soigneusement copie de ces inscriptions que va saisir et engloutir Pittakis.

16 avril.

La tranchée s'avance, s'élargit et devient plus profonde. Pendant trois jours, nous n'avions traversé que des terres rapportées. Ce soir, la tête de quelques rochers apparaît : ils semblent alignés. Je me souviens que Ludwig Ross, lorsqu'il faisait déblayer la terrasse du temple de la Victoire sans ailes, a laissé démolir, sans s'en apercevoir, plusieurs rangs d'un mur polygonal. Je défends à mes ouvriers de toucher à ces rochers; je leur marque une autre tâche jusqu'à ce que j'arrive demain matin.

17 avril.

C'est bien un mur pélasgique. Les roches sont petites, taillées sur une seule face, ajustées sans ciment; elles ne forment pas des assises régulières, mais des polygones, qui s'ajustent avec une capricieuse précision. Ce mur est dans l'axe de la porte centrale des Propylées; il a un parement tourné vers le nord; sa crête s'abaisse par degrés, comme s'il avait servi de support à un escalier, sur un point où le rocher de l'Acropole se dérobait, au lieu de prêter son assiette immuable. Cette construction date-t-elle des Pélasges, dont on voit derrière les Propylées, à droite, un autre souvenir, conservé comme clôture du sanctuaire de Diane Brauronienne? Faisait-il partie d'une série de fortifications que les Pélasges, constructeurs nomades et mercenaires, avaient bâties pour les Athéniens, avec des détours compliqués et neuf portes successives (*ennéapyle*) qui arrêtaient les assiégeants? Mnésiclès, quand il a démoli ces restes vénérables pour construire ses Propylées, n'a-t-il gardé que ce qui était nécessaire pour soutenir les marches de l'escalier de marbre qu'il projetait? Cette dégradation calculée ne trahit-elle pas clairement son plan ? De telles réflexions me redonnent quelque confiance et flattent mon idée fixe.

18 avril.

Le baron Forth-Rouen, notre ministre en Grèce, a la passion des antiquités et de l'amitié pour moi. Des douleurs qu'il a rapportées de

Chine le forcent à se lever dès l'aurore. Il vient me voir quelquefois sur mon champ de bataille, à six heures du matin. Nous descendons dans la tranchée, nous nous asseyons sur l'angle d'une pierre et nous voilà devisant, plus souvent silencieux, parce que la pioche des ouvriers a fait résonner un corps dur. Nous suivons attentivement le travail; le corps dur paraît; il est blanc, c'est du marbre. Y a-t-il des sculptures? Y a-t-il une inscription? Peu à peu le bloc se dégage, un autre se montre derrière lui, il faut creuser davantage; on attend, une heure se passe, deux heures; des obstacles surviennent, des terres s'éboulent, on les enlève, enfin le marbre peut être retourné sur l'autre face : il n'y a rien. Mais il est midi, le soleil nous frappe perpendiculairement dans ce fossé profond; mes hommes ont faim, je les laisse; et le ministre de France, qui était venu pour une heure, redescend avec moi dans la ville basse; son déjeuner sera froid, il sera grondé; mais demain il sera pris encore à ce piége, dont mieux que personne j'éprouve l'attrait tout-puissant.

23 avril.

Le temps s'écoule, le but recule et cependant, malgré une sourde inquiétude, je ne puis dire combien je suis heureux. Celui qui fouille a toutes les émotions du chasseur, rehaussées par la science et la noblesse de l'histoire. Penché sur la fosse où ses ouvriers travaillent, il cherche sa proie et suit la piste avec autant d'ardeur et plus de patience. Chaque indice redouble son espérance ou la ralentit; chaque débris transporte son esprit dans un siècle différent; chaque pelletée de terre semble lui dévoiler un mystère qu'il va pénétrer avant tout le monde. Voir le premier une belle sculpture qu'on arrache à la destruction, lire le premier une inscription sur le marbre humide, y découvrir un fait qui semblait condamné à l'oubli, rechercher les plans d'un grand artiste qu'on niait ou qu'on disait effacés, toucher un simple objet qui a été enseveli pendant quinze siècles, comprendre et interpréter tous ces muets témoignages, quelles jouissances! Combien les heures s'envolent rapides tandis que la mémoire et l'imagination s'évertuent dans le vide, c'est-à-dire dans l'infini. Rien n'est indifférent : cette médaille rongée par la rouille, est-elle grecque, est-elle romaine, est-elle byzantine? Ce débris de vase, s'il est noir et léger, reporte en plein Céramique; s'il est rouge avec des reliefs, il fait songer à Samos ou à Arezzo; s'il est lourd et couvert d'un émail verdâtre, il rappelle le moyen âge et les fabriques de l'Orient. Une clef, un anneau, un simple clou de bronze, ont leur forme, leur patine, leur caractère, leur usage, et nous parlent de ceux qui les ont fabriqués. Cette série de petits problèmes que fait naître chaque

couche qu'on enlève finit par intéresser les natures les plus grossières. Mes Spartiates eux-mêmes deviennent capables de délicatesse; dès qu'un débris antique leur apparaît, ils le contemplent, le dégagent avec leurs ongles, me le présentent avec un regard interrogatif, le lavent avec précaution en y cherchant des signes ou des lettres; ils prennent goût à la chasse comme les rabatteurs de gibier applaudissant les bons tireurs.

24 avril.

Il semble qu'une terre dont on remue les entrailles vous devienne plus chère et comme sacrée. Ce contact renouvelé sans cesse crée une parenté et m'attache à la Grèce, si petite et si maltraitée, autant qu'à ma propre patrie. Je la connais bien, car je l'ai parcourue tout entière depuis trois ans, au pas de mon cheval. Ses ruines, ses beautés, ses vallées, ses montagnes, ses solitudes me sont familières; mais Athènes a tout mon amour. Au retour de chaque voyage dans la Grèce du nord ou dans le Peloponèse, dès que j'apercevais Athènes en sortant du défilé de Daphné, mon cœur battait, et l'Attique m'apparaissait radieuse dans sa poétique pauvreté. Je la trouve plus belle chaque jour, non parce que je porte la main sur elle, mais parce que ma vie se passe au grand air, dans un commerce constant avec la nature, au milieu de cette lumière incomparable qui fait la parure de l'Attique et revêt sa nudité des plus délicieuses couleurs.

L'impatience m'éveille dès l'aube. Je gravis la pente de la citadelle, avant que le golfe sorte de sa brume blanchâtre. La ville fait à peine entendre son premier murmure; des spirales légères de fumée annoncent que chaque Grec, pour préparer le café du matin, brûle les myrtes et les lauriers coupés dans le ravin après l'automne. Je passe devant le bastion toujours muet, mais plein de promesses; je franchis la porte bardée de fer et je réponds au bonjour des invalides qui la gardent; aussitôt mes Spartiates feignent de se mettre activement au travail. Je traverse les Propylées, non sans jeter un regard sur la mer argentée, où les pêcheurs commencent à tendre au vent leur voile plus jaune que le safran. Déjà la neige qui couronne les cimes du Péloponèse prend ces reflets roses que leur donne le premier rayon, et où les poëtes reconnaissaient les doigts de l'Aurore. J'arrive devant la façade orientale du Parthénon : tout à coup le disque du soleil surgit derrière le mont Hymette; ses traits frappent le fronton aux marbres dorés; tout s'illumine, tout respire, tout chante; les deux coursiers de Phidias, que lord Elgin a oubliés, semblent sortir des flots leurs têtes frémissantes et tirer le char d'Apollon. Les fables immortelles que les Grecs ont inventées animent la nature, tandis que

les chefs-d'œuvre de l'art lui prêtent leur splendeur. Quel ciel, mais quels souvenirs! Tout s'est réuni pour fêter ici la jeunesse du monde. Qu'ils étaient heureux ces Athéniens qui avaient fait passer l'idéal dans la pratique de la vie, puisque nous, barbares qui ne contemplons que des ruines, nous palpitons encore au seul souffle du passé!

26 avril.

J'ai failli avoir un homme tué. Un cube de marbre, provenant de quelque piédestal antique, était resté dans l'escarpement de la tranchée, si profondément engagé qu'on avait essayé vainement de l'en tirer. Il paraissait donc solide. Mais la terre, en se séchant, est devenue friable; elle a été ébranlée par des secousses perpétuelles. Tout à coup le bloc a glissé. Par bonheur, mes yeux étaient tournés de ce côté : « Le marbre tombe, rangez-vous à droite! » criai-je aux ouvriers. Je n'aurais jamais cru qu'une manœuvre imprévue pût être exécutée avec tant de prestesse. Tous se collèrent à droite contre la paroi; celui surtout qui vit une ombre au-dessus de sa tête s'aplatit et s'allongea; on aurait dit une planche clouée à la muraille. J'entendis un coup de canon assourdi, je vis s'élever des tourbillons de poussière; je me précipitai : personne n'était atteint, et déjà mes Grecs, grands raisonneurs comme leurs ancêtres, discouraient sur l'accident.

Je ferai élargir les talus, placer des poutres pour hisser les pierres énormes qui nous encombrent, ajuster des ponts en planches, tendre des câbles en guise de rampes; ce sera encore du temps perdu, mais j'augmenterai le nombre des travailleurs.

27 avril.

M. Thiersch, savant célèbre en Allemagne, a dîné hier chez le roi. On lui a parlé de mes fouilles; il a déclaré, en pleine table, que je ne trouverais rien et l'a démontré de la façon la plus docte. Les journaux grecs, d'un autre côté, me présentent comme un monomane tranquille, qui dépense son argent par pure philanthropie, pour faire vivre quelques braves Hellènes, ce qui est le devoir de tout Européen. Enfin l'on m'écrit de Paris qu'un architecte français, revenant d'Orient, m'attaque déjà dans je ne sais quelle gazette d'arts. Les hommes sont singuliers! Ils devraient encourager quiconque cherche, essaye, risque, fait un sacrifice dans un intérêt commun. Ils sont prévenus, au contraire, et malveillants, jusqu'au jour du succès : toute nouveauté leur semble une bravade. Ces misères n'arrêtent que les irrésolus, qui se seraient arrêtés d'eux-mêmes.

28 avril.

J'ai beau me roidir contre le doute, le doute commence à me gagner. Ne me suis-je pas trompé? Tant de gens qui me blâment n'ont-ils pas raison? Les faits eux-mêmes ne me condamnent-ils pas en me refusant leur témoignage? Depuis bientôt six semaines j'interroge un sol circonscrit, étroit comme un champ clos, et le sol reste muet. Mais les monuments apparents ne sont pas muets! mais je crois entendre leur langage! mais ils portent écrite la pensée de leur fondateur! La forme de cette partie de la citadelle, la série d'angles rentrants qui amènent le mur septentrional jusqu'au piédestal d'Agrippa, la direction du mur de Cimon, dont il est facile de supposer le prolongement, le plan si clair et la façade si ouverte des Propylées, leur disposition si peu favorable à la défense et à la guerre, leur soubassement entaillé par degrés, ou plutôt pour recevoir des degrés, la pente du rocher, je ne sais quel aspect persuasif que les lieux m'offrent sans cesse et qui ne peut être un piége, tout me réconforte, tout m'assure que j'ai raison. Si les ruines mêmes ont péri, nous en trouverons du moins la trace.

30 avril.

Garnier part pour l'île d'Égine. Je l'ai emmené sur le chantier et je lui ai exposé mon système pendant qu'il sondait les terrains du bout de sa canne. Quoiqu'il n'ait pas une expérience personnelle en pareille matière, il a son éducation d'architecte, son intuition si vive, l'habitude de voir des fouilles, puisqu'on en fait journellement à Rome. Il ne m'a pas dissuadé de continuer; mais il est si nerveux que je lisais sur son visage une absence d'intérêt, un découragement, qui signifiaient que lui ne continuerait pas. Il est reparti tout triste, comme un homme qui s'est promis quelque chose de curieux et qui n'a trouvé qu'une déception.

La mante prie-dieu est un joli insecte, qui, dès qu'on s'approche, replie ses longues pattes de devant, les joint, et semble demander grâce; on remarque, en Attique, qu'elle prend la couleur du sol où elle vit, verte dans les lieux verdoyants, grise sur les terrains dépouillés, rousse sur les roches brûlées. De même l'homme subit le reflet de ceux qui l'entourent; sensible aux impressions d'autrui, leur empruntant, malgré lui, la couleur de ses idées. La tristesse de Garnier m'a gagné et s'est aggravée. Pour la première fois, mes fouilles m'apparaissent dans leur laideur. Ces monceaux de débris informes, ces tranchées déchiquetées, ces talus de terre rejetée par-dessus les murs, ces planches fendues, ces cordages éraillés qui brodent sur le tout, sont un assez maussade spectacle. Au lieu d'embellir l'Acropole, n'aurais-je réussi qu'à la laisser ainsi déshonorée?

Il est vrai que le vent de sirocco souffle, que le ciel est couvert d'une brume énervante; on dirait un crêpe étendu sur toute la nature. Encore un reflet!

3 mai.

Plus j'avance, plus je me sens resserré par les obstacles. Ma conviction persiste et triomphe de mes propres défaillances. Mais bientôt le sol me manquera. Je suis arrivé à une profondeur qui rend le travail dangereux et bientôt impraticable. De toutes parts, les escarpements s'éboulent, des blocs de marbre pressent de leur poids une terre qui n'est qu'un amas de poussière et de débris. Des pierres que je ne puis atteindre surplombent et menacent nos têtes. Mes ouvriers sont comme au fond d'un ravin; ils n'y descendent que par des rampes glissantes et des ponts mal assurés. Je ne puis reprendre par les hauteurs : cela m'entraînerait à des travaux considérables qui dépasseraient toutes mes prévisions. Il faut rester dans ce défilé; il faut y vaincre ou s'y avouer vaincu. Ce qui m'alarme, en ce moment, c'est un lit de mortier qui s'étend sur tout le fond de la tranchée : il est épais, solide, égal; il se continue à droite, à gauche, en avant. Je suis forcé de le respecter parce qu'il a un air vénérable; des cellules apparentes sur sa surface, des petits triangles de serpentin et de porphyre attestent qu'il a été revêtu de mosaïques. On dirait un dallage de la fin de l'empire romain. Si c'est un dallage, nous touchons au rocher, c'est-à-dire au terme de toute espérance.

4 mai.

Toujours la couche horizontale de mortier. Je n'ose la détruire : les Grecs disent déjà qu'il y avait là une chapelle byzantine et que c'est un sol sacré. J'ajouterais une profanation à toutes les autres! La journée s'avance et je sonde en vain ce qui m'entoure, comme le naufragé cherche une voile à l'horizon. Encore quelques coups de pioche et il faudra renoncer! Cependant je ne céderai point tant que je n'aurai pas atteint le rocher qui forme le noyau de l'Acropole : quand je l'aurai vu, brut, sans entailles, sans traces imprimées par la main de l'homme, alors peut-être dirai-je adieu à mes rêves.

Quel est ce marbre qui résonne sous le pic? Il fait suite au lit de mortier; on dirait un seuil de porte ou l'emplacement d'un autel. Les Grecs ont-ils donc raison? On déblaye, on nettoie; la dalle a un mètre soixante centimètres de longueur; sa largeur est de moitié; elle est polie, elle paraît mince; un levier de fer, glissé sous un de ses angles, la soulève; la voilà dressée, que cache-t-elle? Rien, des plâtras, de la cendre, des débris. Mais une brèche est ouverte; on peut descendre par cette

brèche ou plutôt par cette trappe. J'appelle Panaïoti : c'est mon plus agile ouvrier. « Écoute, Panaïoti, mets-toi dans ce trou, creuse tandis « que tes camarades emporteront la terre, creuse toujours, glisse-toi « sous la carapace de mortier sans la briser, rampe s'il le faut, tu « ne t'arrêteras qu'après avoir rencontré le rocher. Ne déplace aucun « marbre, pense à l'escalier. La tâche est pénible, mais ta récompense « sera double. »

Le travail ainsi organisé, je suppose qu'il durera jusqu'au lendemain; 'heure est avancée, je regagne la ville basse.

Le même jour, 7 heures du soir.

Je finis de dîner. Tout à coup j'entends des pas : Panaïoti entre essoufflé : « Les escaliers, les escaliers! » Σκαλοπάτια, σκαλοπάτια. Il s'est précipité de la citadelle comme une avalanche, en poussant ce cri à travers la ville ; le soldat de Marathon n'a pas couru plus vite ; les passants le croyaient fou. Je me hâte à mon tour, mais dans un état si voisin du rêve, que je n'ai plus conscience de ce qui s'est passé. J'entrevois vaguement des gens qui me félicitent, d'autres qui m'interrogent, d'autres qui me suivent tandis que je traverse le bazar et monte à l'Acropole. Je suis devant la trappe rectangulaire que la dalle de marbre surplombe encore. Deux hommes m'aident à descendre sous la carapace de mortier, solide, épaisse autant qu'une voûte, sous laquelle le bas de l'escalier a été enseveli de bonne heure, cachant ses principaux matériaux aux dévastateurs de tous les âges. C'est bien vrai : voilà trois belles marches de marbre pentélique; mes Spartiates les ont lavées amoureusement; ils me les montrent avec une joie qui me touche; ces marches sont à leur place ; elles reposent sur le rocher, ajustées les unes sur les autres; elles s'enfoncent à droite et à gauche sous la terre rapportée, ce qui m'assure qu'elles se continuent; leurs joints sont à de grandes distances et leur longueur indique un travail décoratif dont l'étendue doit être égale à la façade des Propylées. Je sors du souterrain creusé avec une rapidité merveilleuse par Panaïoti : je congédie mes ouvriers en leur promettant pour le lendemain le bakchich qu'ils ont mérité. Je reste seul, assailli de pensées très-diverses qui toutes me bercent, m'échappent, me sourient et m'échappent encore. J'interroge en vain ma mémoire. Je me souviens seulement que j'étais heureux, que le soleil se couchait dans la pourpre derrière les montagnes de Salamine, que les chouettes chères à Minerve sortaient de leurs cachettes en poussant des cris qui me paraissaient délicieux, qu'un invalide m'annonçait que sa consigne était de fermer la porte à la tombée de la

nuit et qu'en rentrant chez moi à pas lents je sentais la vérité profonde de ce mot de Platon : « L'âme a des ailes ».

5 mai.

A peine éveillé, je refais de sang-froid des châteaux en Espagne, c'est-à-dire des plans. Puisqu'on montait aux Propylées par un escalier, la citadelle avait une autre clôture de ce côté, un mur tout au moins et une porte. Puisque le bas de l'escalier est si bien conservé, il restera quelque chose de cette porte et de ce mur. Je fais signe, en passant le long de la rue d'Éole, à quelques portefaix du bazar qui courent et qui vont grossir ma troupe d'ouvriers. Tous témoignent par leur empressement inaccoutumé qu'ils me croient sorcier et sur la piste d'un trésor, idée favorite de tous les Orientaux. Je les partage : les uns briseront avec une masse de fer le lit de mortier qui s'étend au fond de la tranchée et feront reparaître l'escalier aussi loin que le permettra le danger des éboulements. Les autres, placés à l'extrémité du bastion de Mahomet II, ouvriront une tranchée en se dirigeant vers le centre des Propylées, jusqu'à ce qu'ils aient rejoint nos premiers travaux. Le bastion éventré ainsi dans toute sa longueur n'aura plus de secrets, fallût-il nous enfoncer à quarante pieds sous le sol.

7 mai.

Je ne mentionne pas les débris de sculpture et les inscriptions mutilées qui reparaissent au jour. Les sculptures restent la propriété de la Grèce ; les inscriptions sont copiées soigneusement et je les réserve pour une publication spéciale. J'en trouve une aujourd'hui qui me paraît de bon augure : elle n'a que trois lignes, il est vrai, mais j'y lis les noms des gardiens de l'Acropole (ἀκροφύλακες) et des gardiens des portes ou pylores (πυλωροι).

10 mai.

Dans la nouvelle fouille, d'où l'on n'a extrait jusqu'ici que des remblais, se présente un piédestal de marbre blanc orné d'une frise sur une de ses faces. Ce piédestal est dressé sur champ et paraît reposer sur une assiette solide. Je recommande de creuser au large et avec les plus grandes précautions.

La frise est jolie. Huit jeunes gens s'avancent divisés en deux demi-chœurs : ils sont nus ; un léger casque orne leur tête, leur bras gauche porte un bouclier ; la main droite annonce par sa pose et sa contraction qu'elle devrait tenir une épée que l'artiste a supprimée. Les huit jeunes gens ont le même mouvement ; ils s'avancent d'un pas rhythmé ; ils commencent à danser la *pyrrhique*, danse militaire que Minerve avait

enseignée à Castor et à Pollux, disaient les Athéniens, et qui figurait pour cette raison parmi les jeux des Panathénées. Derrière les danseurs se tient le chorége, c'est-à-dire le citoyen qui a fait les frais du chœur, qui a remporté le prix avec sa troupe et qui a conquis le droit de rappeler sa victoire par la consécration d'un monument. Celui-ci est charmant, je parle bien entendu du piédestal où quelques lettres non effacées nous laissent deviner le mot de *pyrrhichistes* (danseurs de pyrrhique) et lire les noms du joueur de flûte *Atarbos* et de l'archonte *Céphisodore;* deux Céphisodore ont été archontes l'an 362 et l'an 323 avant Jésus-Christ. Le style des sculptures me ferait préférer cette dernière date.

11 mai.

L'assiette solide sur laquelle le piédestal est posé est un mur également en marbre. Serait-ce déjà le mur de l'Acropole? Il faudrait alors qu'il fût conservé dans toute sa hauteur, car nous sommes bien au-dessus du niveau de l'escalier. La façade de ce mur nous éclairera. Il y a très-peu d'espace entre ce nouvel obstacle et le bastion de Mahomet II. On creusera un puits comme pour descendre dans les mines, et l'on tirera à l'aide de cordes les paniers remplis de terre.

12 mai.

C'est bien un mur, il est entier et nous l'avons pris par le sommet. Il n'a qu'une assise d'épaisseur, mais il est tout en marbre; il est même évident que les blocs de marbre ont été déplacés et replacés comme s'ils avaient été tirés d'un autre édifice. Les joints ne sont pas aussi exacts qu'à l'ordinaire; les trous où les crampons de fer étaient scellés ne se correspondent plus; tout indique la hâte et le travail d'une époque troublée. Ceci n'a rien de surprenant. La citadelle d'Athènes a été deux fois démantelée, d'abord par Lysandre à la fin de la guerre du Péloponèse, plus tard par Sylla, qui fit renverser par les soldats romains les fortifications relevées par Conon. Sous l'empire, on n'avait point besoin de la fortifier et l'on n'y songeait guère. Ce ne fut que sous Valérien, quand les premières invasions des Goths émurent l'Orient, qu'on releva les murs oubliés depuis Sylla : on le fit avec la précipitation que commandait le danger.

14 mai.

Les Athéniens ont eu une singulière idée. Ils ont démoli dans la rue des Trépieds, près de l'entrée de l'Acropole, des monuments élevés par les vainqueurs des Panathénées. Ils ont disposé les architraves, la frise,

la corniche, de façon à reproduire tout l'entablement. Ils avaient sous les yeux les Propylées dont les murs sont aussi couronnés de triglyphes doriques, et ils se conformaient à la tradition : car de père en fils ils s'étaient raconté les vicissitudes de leur chère Acropole et ils lisaient les descriptions des archéologues Ménéclès, Hégésias, Polémon et surtout celles d'Héliodore, qui avait écrit quinze livres sur l'Acropole d'Athènes.

La frise est en tuf, avec des métopes de marbre glissées dans les coulisses des triglyphes. Si l'on enlève délicatement la croûte formée par l'humidité et le temps, on voit les couleurs reparaître dans toute leur vivacité, le bleu sur les triglyphes, le rouge entre les gouttes du larmier. Une inscription gravée sur l'architrave nous apprend quel est l'édifice qui a fourni les matériaux.

« ... Le fils d'Aristodème, de Xypété, a consacré ce monument, il a « remporté le prix dans le concours d'enfants où il était chorége pour la « tribu Cécropide. Pantaléon de Sicyone a composé la musique ; Elpénor, « fils de Timothée, a joué de la flûte ; Néæchmos était archonte. » L'archontat de Néæchmos correspond à l'an 316 avant Jésus-Christ.

Toute la face du mur que j'ai pu déblayer porte des traces de balles, ce qui m'explique pourquoi le piédestal des danseurs de pyrrhique et un autre bloc voisin ont été dressés en forme de créneaux. Ce sont les traces du siége de Mahomet II ; les défenseurs essayaient de se protéger ainsi contre la mousqueterie, tout en occupant la crête des murs ; la défense n'a pu être longue avec un pareil rempart, qui était excellent au temps où l'on ne se battait qu'à l'arme blanche et où les machines de guerre ne pouvaient être hissées à cette hauteur. Il est clair aussi que Mahomet a jugé nécessaire de construire un puissant bastion pour y établir ses canons et commander la plaine. Il a fait reculer l'enceinte, envelopper toute la pente d'une muraille de quarante pieds de hauteur : ce travail fait, on a rapporté des terres, comblé l'intérieur du bastion sans prendre souci des monuments antiques ; le terre-plein établi, les batteries ont fonctionné et les sentinelles turques ont monté leur garde, ignorant bientôt quelles ruines étaient ensevelies sous leurs pieds.

15 mai.

Puisque nous avons le sommet du mur, nous aurons dans quelques heures la porte qui est au bas. Il suffit de nous replacer dans l'axe des Propylées et de creuser. La voici en effet : elle a près de quatre mètres de hauteur sur un mètre quatre-vingt-neuf centimètres de largeur ; elle est en marbre ; le linteau et les deux chambranles sont d'un seul morceau. Elle a été murée au moment du siége, mais évidemment le canon n'a pas

battu la citadelle de ce côté et a fait brèche plutôt en face de la colline du Musée, qui est plus élevée que l'Acropole.

17 mai.

Tout marche à souhait, mes prévisions sont réalisées comme par la baguette d'un magicien ; il faut avouer aussi que c'est un rare bonheur de trouver debout et entières des constructions dont on ne cherchait que les traces. Je dois me hâter toutefois : l'été approche, la chaleur augmente et le problème n'est pas entièrement résolu. Il ne suffit pas de savoir qu'on montait à l'Acropole par un escalier de marbre, qu'une porte monumentale y donnait accès, et qu'un mur décoré comme un temple en formait la clôture. Ce mur et cette porte étaient assurément protégés à droite et à gauche par de véritables fortifications. Dans toutes les villes antiques des tours ou des corps avancés permettaient aux assiégés d'accabler de projectiles les assaillants qui voulaient enfoncer la porte. Telle est la porte de Messène, tels sont les abords des citadelles antiques de la Grèce et de l'Asie Mineure. Je n'ai plus le temps d'entreprendre sur les angles des tranchées régulières et surtout dispendieuses. Je fais sonder simplement, et par une série de sondages je cherche sous la terre la crête des murs.

19 mai.

Dans l'angle occidental du bastion, je rencontre un dallage établi sur une voûte très-épaisse. Le dallage est du moyen âge, la voûte paraît plus ancienne ; il est impossible de descendre plus bas sans crever la voûte. Il faut que je passe cependant ; on retire avec précaution quelques-unes des briques qui forment claveaux ; les remblais qui, sans doute, remplissent la salle sur laquelle nous sommes, la soutiendront. Les claveaux sont descellés : le trou est béant ; ô surprise ! la salle est entièrement vide, noire ainsi qu'un souterrain ; un air froid et humide frappe mon visage penché sur les ténèbres. On apporte une échelle, je descends, je pose le pied sur le sol antique, friable, pulvérulent, et qui rappelle la poussière des tombeaux.

Quand mes yeux se sont accoutumés à l'obscurité, ou plutôt au demi-jour que donne notre brèche récente, je vois une salle rectangulaire, avec huit piliers et des arcades qui la divisent en trois compartiments voûtés. Le compartiment du milieu est en plein cintre ; les compartiments latéraux sont de forme ogivale. C'est donc l'œuvre du moyen âge, œuvre ajustée après coup, car je vois le jour entre les piliers et le mur auquel ils sont adossés. Sur trois côtés, ce mur est antique, je reconnais les matériaux, la taille, les scellements de fer, trois rangs d'assises sans

ciment, en un mot, les procédés des architectes de l'ancienne Grèce. L'épaisseur est de cinquante-six centimètres, ce qui est exactement l'épaisseur du mur d'enceinte situé derrière le temple de Minerve Poliade. Je suis donc dans l'intérieur d'une des tours, rasées jadis, relevées à l'approche des barbares, utilisées plus tard par le moyen âge. Une tour semblable flanquait la porte de l'autre côté. Le système hellénique a été pratiqué avec une régularité parfaite.

22 mai.

Il me semble que les questions que je m'étais posées sont résolues. Ma tâche est finie, celle du gouvernement grec commence. Les monuments sont trouvés, on les voit, et la science en peut déduire ses conclusions. Mais il reste à déblayer cette partie de l'Acropole, à la remettre en honneur : c'est l'affaire des Grecs, qui ne travailleront désormais qu'à coup sûr. Je l'ai dit au roi, aujourd'hui même, lorsqu'il a visité les travaux. La reine Amélie l'accompagnait ; en véritable amazone elle montait sur les poutres, sautait dans les tranchées ; elle a même voulu passer par le trou que j'ai ouvert dans la voûte, et l'échelle ne lui a point fait peur.

25 mai.

J'attends Garnier : il est dans l'île d'Égine avec About. L'un mesure les ruines du temple dorique et recueille tous les documents nécessaires pour une restauration graphique ; l'autre explore l'île et fait son noviciat scientifique. Je vois d'ici, sur le versant de la montagne d'Égine, une tache grise : c'est là qu'est le temple ; c'est là que Garnier travaille courageusement. Dès qu'il sera revenu à Athènes, je lui demanderai de relever le plan et les détails les plus importants de mes fouilles : j'enverrai ses dessins à l'Institut. On juge mieux sur l'image exacte des lieux que d'après des descriptions toujours suspectes d'exagération.

Je renvoie mes hommes ; je cesse des fouilles désormais sans objet ; je vais m'enfermer pour compléter et transcrire le manuscrit de mon mémoire sur l'Acropole. Il faut que le dernier paquebot de juin l'emporte en France où il doit être soumis à l'examen de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Je n'ai que le temps, car déjà la chaleur est étouffante, et les cigales commencent leur chant infatigable dans les mélias aux grappes violettes ou dans les oliviers qui se chargent de fruits.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Venise, 20 juillet.

Avant de rentrer en France, j'ai voulu prendre à Venise un repos et des forces dont j'avais besoin. Ici la vie est si calme, l'air si vivifiant, et

la gondole transporte si facilement tout le long du jour d'église en église, de palais en palais !

J'ai trouvé à la poste des lettres, des journaux, des articles coupés au ciseau et envoyés sous enveloppe par mes amis. Les fouilles de l'Acropole ont fait plus de bruit qu'elles ne le méritent. Tout est grossi par la distance ou plutôt par l'ignorance : l'escalier de marbre s'est perdu dans les nues comme l'échelle de Jacob, et je lis un grand journal où l'on me félicite d'avoir *découvert le Parthénon*. L'Académie des inscriptions et belles-lettres s'est émue d'une façon plus sérieuse. Par l'organe de M. Guigniaut, rapporteur de la Commission et le plus zélé protecteur de l'école d'Athènes, après M. de Salvandy, qui l'a fondée, elle a exprimé le vœu que les fouilles des Propylées fussent reprises aux frais de la France, sur une plus grande échelle, qu'on fît à la Grèce ce cadeau, aux savants ce plaisir, et qu'on donnât un pendant aux fouilles entreprises jadis à Olympie par le gouvernement français. L'Académie française, de son côté, en annonçant un concours de poésie, a désigné pour sujet *l'Acropole d'Athènes*, et mes découvertes seront chantées dans des vers qui, je le crains bien, n'iront pas tous à la postérité.

M. Guigniaut a mené les choses avec tant de vivacité, que déjà les fonds sont alloués, en partie sur le budget des beaux-arts, en partie sur le budget des missions scientifiques.

Que ferai-je? Perdrai-je encore un an dans les douceurs de l'Orient au moment où je regagnais Paris, pour y commencer la bataille de la vie? Je ne puis hésiter, quoiqu'il m'en coûte de retourner sur ma trace, pour l'effacer moi-même.

Ce que j'ai fait jusqu'ici était bien à moi; mon nom seul y restait attaché et je jouissais de mon léger sacrifice. Le jour où l'argent et le nom de la France paraissent, je rentre dans le néant. D'un autre côté, je sens mon devoir : je ne puis méconnaître que la démonstration scientifique sera plus complète, que ma chère Acropole sera plus belle, et que je servirai, à ma façon, mon pays. L'amour-propre se tait devant ces réflexions. Je ferai un détour par Paris, j'embrasserai les miens après trois ans d'absence, et je retournerai m'embarquer à Marseille l'automne prochain.

BEULÉ.

*(La suite prochainement.)*



# CURIOSITÉS DU MUSÉE D'AMSTERDAM

## FAC-SIMILE D'ESTAMPES DE MAITRES INCONNUS DU XV$^{e}$ SIÈCLE

ÉDITÉS PAR M. J.-W. KAISER

---



La publication des estampes les plus précieuses du musée d'Amsterdam, décidée et si bien commencée par M. Kaiser, est une de ces entreprises désintéressées et profitables à la science que la *Gazette des Beaux-Arts* est tenue d'encourager tout particulièrement. Si nous n'avons pas signalé plus tôt cet ouvrage considérable, c'est que devant son importance même M. Émile Galichon se proposait de rédiger une série d'articles sur les origines de la gravure en creux. La maladie d'un côté, les événements de l'autre, ayant empêché notre rédacteur en chef de compléter ses études et ses recherches, la *Gazette* ne veut pas attendre davantage pour entretenir ses abonnés d'une publication qui a toutes ses sympathies.

Lorsque l'on examine les trente-trois planches dont est composé ce curieux album, on se demande tout d'abord quelle est la nationalité de ces estampes. Les Allemands les revendiquent comme un témoignage de la haute et ancienne civilisation de leur contrée, et pour appuyer cette revendication M. Harzen a inventé la plus laborieuse des fables. Dans le monogramme W S B il retrouve les initiales de Bartolomaüs Stecher von Ulm, pourvu que l'on consente à lire de gauche à droite des caractères imprimés suivant le sens ordinaire. Dans le but d'expliquer la présence du monogramme sur les estampes au burin et son absence sur celles à la pointe sèche, il avance avec une imperturbable gravité que Zeitblom

exécuta les unes pour le commerce et les autres pour quelques amis ou curieux à qui il les offrait gracieusement. Enfin, pour motiver la réunion de ces estampes uniques dans le cabinet d'Amsterdam, il raconte que ces épreuves ont dû faire partie de la succession de Zeitblom, qu'elles ont été achetées par Sandrart et revendues aux enchères publiques à Amsterdam par ce même Sandrart, qui les aurait montrées à Rembrandt, son ami, pour qu'il apprît, en les étudiant, à manier la pointe. Comme bien on le pense, M. Harzen ne produit aucune preuve à l'appui de ses dires qu'il suffit de mentionner afin qu'il en soit fait justice.

Aux yeux des Allemands, cependant, il n'est point de fables inadmissibles, quand ces fables ont pour but d'établir leur droit à s'annexer le bien d'autrui, ou d'affirmer l'excellence de la race germanique à laquelle, suivant eux, l'Europe et peut-être bien l'Orient sont redevables de leur civilisation. Qui ne connaît cette étrange méprise dans laquelle ils ont entraîné, par leurs assertions si étrangement positives, les premiers adeptes de l'archéologie moderne en faisant donner le nom d'*architecture gothique* à l'architecture française du moyen âge? L'imposture fut promptement découverte par les savants et les artistes dont l'attention fut appelée sur cet art. On n'eut pas grand'peine à démontrer que l'Allemagne ne possédait pas de monuments à tiers-point remontant au delà de la fin du XIV^e siècle et qu'à cette époque elle n'avait fait que copier nos édifices en les dénaturant par une surcharge de détails extravagants. Mais le tour était joué, et notre indifférence à l'égard d'édifices considérés par nous-mêmes comme des produits de l'ignorance et de la barbarie laissa baptiser du nom de *gothique* une architecture qui témoignait éloquemment du grand mouvement artistique de la France au XIII^e siècle. Dans un avenir lointain, lorsque le souvenir des origines de notre architecture si française du XVIII^e siècle sera effacé, on verra probablement encore quelques Allemands présenter les palais de Dresde et de Schleissheim comme les prototypes d'un art dont ils ne sont que des pastiches ridicules par l'accumulation des ornements de mauvais goût.

Relativement à la gravure nous retrouvons en Allemagne les mêmes prétentions que pour l'architecture. Il n'est personne, y compris les Allemands eux-mêmes, qui ne reconnaisse que le nielle fut le point de départ de l'impression des planches en creux; or les nielles abondent en Italie et l'on n'en sait point qui proviennent de l'Allemagne : peu importe, les Allemands doivent être les inventeurs de la gravure au burin, car on ne pourrait admettre que les grandes découvertes ne viennent pas nécessairement d'au delà l'Oder et la Vistule.

Il est réellement temps de réagir contre ces prétentions absurdes qui

ne tendent à rien moins qu'à fausser l'histoire pour germaniser l'Europe. Non, il n'est point vrai que l'Art a irradié d'Allemagne en Flandre, en Hollande et en France ; mais il est certain que l'Art n'a pénétré que très-tardivement en Allemagne par Venise dans le Midi, et par le Rhin dans le Nord. Lorsque l'Allemagne était encore barbare, de grands architectes et sculpteurs florissaient en France depuis des siècles et d'illustres peintres honoraient depuis longtemps la Flandre où le père d'Albert Durer et Albert Durer lui-même venaient apprendre leur art.

C'est à cette école de Flandre, qui a son caractère propre et qui ne doit rien à l'Allemagne, qu'appartiennent les gravures dont M. Kaiser nous a donné d'excellents fac-simile. Qu'est-ce que le génie de l'art allemand, si rêveur dans ses idées, si gauche dans ses allures, si sec dans son travail au XV<sup>e</sup> comme au XIX<sup>e</sup> siècle, peut réclamer dans ces compositions vivantes, dans ces physionomies si expressives et si fines tracées d'une touche rapide et spirituelle? Rien. Au milieu des personnages du triomphe de Maximilien ou des grossiers héros du Theuerdanck, les raffinés de la cour des ducs de Bourgogne se seraient certainement trouvés en mauvaise compagnie. Ils s'y seraient, à coup sûr, fort déplu et n'auraient guère songé, sous prétexte de jouer aux cartes, à deviser sur la plus délicate des questions que l'on puisse traiter près d'une femme. Groupés avec art et avec une élégance naturelle autour d'une belle qui écoute volontiers leurs gais propos, convaincue qu'ils ne dégénéreront pas en grossièretés, ces trois jeunes gens sont les représentants d'une société policée alors inconnue en Allemagne.

Le graveur, pour interpréter cette scène aimable et spirituelle, s'est servi d'une touche rapide et légère qui effleure le métal sans l'entamer, mettant ainsi la forme d'accord avec le fond. Bien avant la découverte de l'eau-forte que les peintres flamands et hollandais devaient si habilement employer, il sut trouver une manière libre et vive que les Allemands ignorèrent toujours, parce que, envisageant la nature sous un autre aspect, ils n'éprouvèrent pas le besoin de manier le burin ou l'eau-forte avec autant de spontanéité et de délicatesse.

Que M. Kaiser poursuive l'œuvre qu'il a commencée d'une façon si heureuse, que les directeurs de cabinets publics imitent son exemple, et la possibilité de conserver les souvenirs d'une œuvre trop rapidement entrevue, de la comparer avec d'autres immobilisées dans les collections de Vienne, de Florence, de Londres et de Paris, permettra de mieux connaître nos écoles primitives et de jeter un peu de lumière sur la question si obscure, si difficile et si controversée des origines de la gravure.

F. DE TAL.



UNE PARTIE DE CARTES

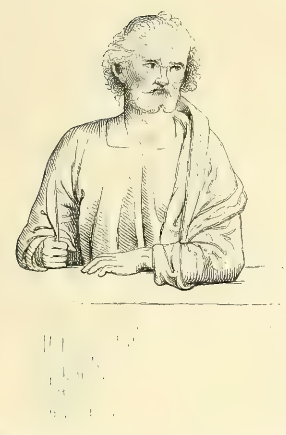
Fac-simile d'une estampe du XV[e] siècle

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon

ENCORE UN MOT

# A PROPOS DU CENACOLO DE SAN-ONOFRIO



QUAND le hasard fit retrouver en 1845 à Florence, via Faenza, dans l'ancien réfectoire des religieuses de San-Onofrio devenu un atelier de charron, sous un suaire de poussière et de suie, cette charmante fresque connue dans le monde des arts sous le nom de *Cenacolo di Foligno*, ce jour-là il livra à la sagacité des artistes et des érudits un problème aussi intéressant que difficile. Comme ces autres fresques que la pioche va chercher à Pompéi sous le sable et la lave, elle apparut tout à coup à la lumière, éclatante de jeunesse et de fraîcheur, sans qu'un mot d'un historien ou d'un biographe, une tradition, un souvenir même, eussent pu faire soupçonner son existence. Elle s'imposait à la curiosité autant qu'à l'admiration, et l'esprit charmé se demandait quel pouvait être le père mystérieux de ce mystérieux et étonnant chef-d'œuvre.

On pouvait croire, après avoir lu l'article de M. Vitet dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1862, que la cause était instruite, et qu'il fallait en faire définitivement l'attribution à Raphaël lui-même. L'éminent écrivain y réfute avec tant d'habileté les arguments sur lesquels s'appuie Passavant pour en refuser la paternité au peintre dont il est l'historien et l'accorder fort arbitrairement au Spagna; il y bat en brèche avec tant d'esprit les scrupules des annotateurs de la dernière

édition de Vasari (Florence, Lemonnier) et relève leurs contradictions avec une si impitoyable sagacité ; il reprend d'autre part avec tant d'autorité, et avec une conviction qu'a fortifiée un nouvel examen de la fresque, la démonstration faite par lui dans un premier travail (*Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1850), qu'il semble qu'on ne peut plus avoir de doutes ni d'hésitations, et que si la gloire d'avoir découvert le chef-d'œuvre appartient à l'Italie, le mérite d'en avoir trouvé l'auteur reste incontestablement à la France.

Il n'en est rien pourtant. La discussion continue parmi les artistes et les érudits. — *Tradidit disputationibus eorum.* — Dans sa cinquième édition (1868), l'auteur distingué du *Guide en Italie*, M. du Pays, après une remarquable appréciation critique du *Cenacolo* et un examen succinct des diverses opinions émises sur la question de ses origines, estime que, s'il n'est pas douteux que la fresque de San-Onofrio ne soit l'œuvre d'un artiste de l'école d'Ombrie, que plusieurs figures même ne soient empruntées au Pérugin, la question du nom de son auteur n'en reste pas moins à résoudre, jusqu'à la découverte fortuite de documents nouveaux. C'est justement sur un document, sinon nouveau en réalité, mais du moins non encore invoqué dans la question en litige, que nous voulons attirer l'attention de la critique.

Tous ceux qui ont eu le bonheur de voir le *Cenacolo* ont remarqué dans un cadre, sur le mur de gauche de l'ancien réfectoire où se trouve la fresque, deux dessins contenant des études de figures d'apôtres, et placés là comme pièces du procès. MM. Piatti et Santarelli, artistes florentins, étaient possesseurs de ces dessins qu'une tradition non interrompue attribuait à Raphaël, et qui avant eux avaient été pendant plusieurs siècles la propriété d'une famille Michelozzi de Florence. « Ces dessins, dit M. Vitet, se composaient de têtes, de mains, de pieds étudiés avec grand soin, et de quelques figures d'hommes qu'on pouvait supposer assis derrière une table, car une ligne tracée au crayon les coupait à mi-corps, et au-dessous de cette ligne on ne voyait plus ni vêtements ni draperies, mais seulement des cuisses et des jambes nues à peine indiquées par un simple trait. Ces croquis avaient évidemment servi de préparation à quelque tableau ; mais à quel tableau ? On avait beau chercher, les œuvres connues du grand maître n'offraient rien qui se rapportât à ces études, et on en concluait que, selon toute apparence, le tableau n'avait jamais été exécuté. Certaines figures dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, et particulièrement celle de David, rappelaient, il est vrai, quelques-unes des têtes esquissées sur ces feuilles de papier ; mais elles les rappelaient seulement par analogie, par un certain air de famille, et

sans qu'on pût établir aucune relation entre les dessins de la collection Michelozzi et la fresque du Vatican. Il n'en devait pas être ainsi de la fresque de San-Onofrio. Lorsque M. Santarelli entra pour la première fois dans l'atelier de la via Faenza, il se trouva dès l'abord en lieu de connaissance. Les têtes d'apôtres, il les avait admirées cent fois : elles n'étaient, pour la plupart, que la reproduction fidèle de ses dessins et de ceux de M. Piatti ; le saint Pierre surtout, esquisse étudiée avec plus de précision que les autres et terminée même dans sa partie inférieure, avait été reproduit trait pour trait sur le mur. C'était un des dessins de M. Piatti. M. Santarelli en posssédait une variante, moins achevée, et évidemment antérieure. D'autres figures, le saint André, le saint Jacques Majeur, se retrouvaient également dans cette collection Michelozzi. Les dessins furent apportés devant la fresque : on les confronta ; l'identité n'en parut contestable à personne. Pour ceux qui les connaissaient déjà et qui, familiers avec le faire et le sentiment des dessins de Raphaël, ne pouvaient mettre en doute qu'ils fussent de sa main, la preuve était sans réplique. Ce fut l'avis de tous les artistes spécialement versés dans l'étude des maîtres. » Aussi ces dessins furent ils exposés dans la salle de la fresque comme titres confirmatifs et presque unanimement admis comme tels. M. du Pays pense pourtant, avec les annotateurs de Vasari, qu'ils sont loin de fournir une preuve concluante, et qu'ils pourraient même servir à une argumentation contraire, parce que, dans l'un d'eux, la tête de saint Pierre est coloriée au lavis, particularité que l'on ne trouve dans aucun des dessins de Raphaël. Cette raison repose sur un fait qui n'est pas absolument exact, car sans quitter Paris on peut voir sur les murs des salles du Louvre deux ou trois dessins de Raphaël lavés et rehaussés de blanc qui ont une grande analogie dans le faire avec les dessins Santarelli. En vérité d'ailleurs c'est une coïncidence bien étrange qui a voulu que pendant plus de deux siècles, alors que la fresque de San-Onofrio était tombée dans un oubli si complet que son existence même n'était plus soupçonnée, ces croquis faits en vue de notre peinture aient été sans hésitation attribués à Raphaël. C'est là un document qui n'avait pas été préparé dans l'intérêt de la cause, et qui a, quoi qu'on en dise, une valeur fort considérable.

Or il y a à Florence, dans cette splendide collection de dessins originaux de tous les maîtres, dont un quart à peine est exposé dans la longue galerie qui met en communication le musée des Uffizi avec le palais Pitti, un autre dessin de Raphaël qu'on n'a jamais, à notre connaissance, rapproché du *Cenacolo,* rapprochement duquel sort pourtant un argument décisif dans la question en litige. Ce dessin est, tout aussi évidem-

ment que les dessins de la collection Michelozzi, une étude de l'auteur de la fresque, faite en vue de cette fresque. Il représente exactement le groupe des deux apôtres Simon et Thadée, assis les derniers à la gauche de Jésus-Christ, dans la partie de la table qui est en retour. Rien n'a été changé, ni le costume, ni l'attitude, ni le geste, ni la physionomie. Thadée, la main gauche posée sur la cuisse, tient dans la droite un poinçon qu'il porte de son assiette à sa bouche, mais son bras s'arrête à moitié chemin; il est comme pétrifié d'étonnement en écoutant les paroles qui tombent tristement de la bouche de Jésus : « Et pourtant un de vous me trahira. » Ce Thadée est, parmi les douze apôtres qui assistent à la sainte Cène, celui dont la personnalité est la plus accusée et la plus originale; sa figure irrégulière, encadrée de longs cheveux bouclés et flottants, a une expression charmante et toute personnelle, la même dans le dessin et dans le tableau. A côté de lui Simon, les mains appuyées sur la table et la gauche sur la droite, la tête légèrement penchée et tournée de trois quarts vers la gauche, semble se demander, tout rêveur, si une telle trahison est vraiment possible; sous la table, les pieds des apôtres sont entièrement et admirablement dessinés, ainsi que les draperies qui les revêtent. On voit même un des pieds du troisième personnage qui est assis après Simon dans la composition générale, tant cette étude est poussée loin. Tout cela a été transporté fidèlement du dessin sur le mur. La démonstration est du ressort des yeux; la fresque est la reproduction du dessin. Or ce dessin fait partie, comme nous l'avons dit, de la collection des Uffizi, qui n'est autre chose que la collection des Médicis agrandie par des acquisitions postérieures. Vasari fut le bibliothécaire des Médicis, et c'est sous sa direction que fut fait le premier classement des dessins originaux, parmi lesquels ce dessin figure sous le nom de Raphaël. Cette attribution n'a jamais été contestée. Vasari connaissait-il le *Cenacolo* de San-Onofrio? Cela est infiniment probable, mais il peut être aussi permis d'en douter, puisqu'il n'en dit pas un mot dans l'inventaire qu'il a dressé des œuvres du maître. Il est possible que déjà à cette époque (1550) le souvenir commençât à se perdre de cette peinture enfouie au fond d'un couvent de religieuses cloîtrées, peinture exécutée, depuis près d'un demi-siècle, par un jeune homme obscur encore et débarqué de la veille à Florence. En tout cas, et en dehors même de la connaissance de la fresque, ce n'est pas arbitrairement que ce dessin fut considéré comme l'œuvre de Raphaël. Outre que si peu d'années après sa mort il eût été difficile de donner le change à un artiste comme Vasari sur le faire et le sentiment de Raphaël, on devait avoir à ce moment des données certaines sur l'origine et la provenance

de chaque original, et leur classement dut se faire avec une certitude parfaite. Et maintenant, tandis qu'une tradition immémoriale attribue à Raphaël les dessins de la collection Michelozzi, tandis que d'un autre côté un autre dessin faisant partie de la collection des Uffizi est, depuis les Médicis, considéré comme du même maître, est-il possible, nous le demandons, — le jour où par miracle on découvre la peinture à laquelle ces dessins ont servi de préparation, — de nier que cette peinture ne soit de l'auteur des dessins, c'est-à-dire de Raphaël lui-même? Cela se peut d'autant moins que tout le monde est d'accord pour proclamer que cette fresque est un chef-d'œuvre, qu'elle est d'un artiste de l'école d'Ombrie, qu'il semble même qu'elle ait une double origine à la fois péruginesque et florentine, et que l'auteur, par conséquent, n'est ni un Florentin pur, ni un disciple absolument fidèle de Pérugin. N'est-ce pas là le caractère des œuvres de Raphaël à ce moment de sa vie, et peut-on refuser de le saluer dans ce nouveau chef-d'œuvre, alors que rien, absolument rien, ne vient fournir la moindre indication qui autorise à prononcer un autre nom?

Car il n'est pas permis de donner même la valeur d'une présomption à cette analogie dans le faire trouvée de souvenir entre les dessins de la collection Santarelli et une tête de saint Joseph dessinée, dit-on, par le Spagna, et sur laquelle Passavant s'appuie pour attribuer le *Cenacolo* à ce Spagna, camarade à Pérouse et rival obscur du plus glorieux des peintres. On peut repousser l'argumentation du savant allemand par une argumentation semblable, puisqu'il n'est pas plus prouvé que le dessin du British Museum soit du Spagna, qu'il n'est prouvé que les dessins de la collection Santarelli ne sont pas de Raphaël. Il n'y a, de part et d'autre, en dehors des raisons d'esthétique sur lesquelles il est bien difficile de se mettre d'accord, que l'autorité qui s'attache à une tradition continue, remontant jusqu'à une époque voisine de l'exécution, et si les dessins de Florence ne prouvent rien pour la question d'attribution, celui de Londres ne prouve pas davantage. Mais ce dessin fût-il du Spagna, ce que nous accordons sans peine, l'analogie est-elle donc tellement saisissante qu'il faille absolument que les dessins Santarelli soient du même auteur? La réponse n'est certes pas difficile. Il y a entre le saint Joseph et les apôtres un grand air de famille; mais il n'est besoin pour l'expliquer que de se rappeler que le Spagna et Raphaël étudièrent chez le même maître, et même que le Spagna, dominé par les puissantes facultés de son condisciple, borna son ambition à le suivre de loin en l'imitant de son mieux. Ce que nous connaissons de lui ne peut pas faire croire qu'il soit l'auteur du *Cenacolo* de la via Faenza. Personne n'apprécie plus




DESSIN DE RAPHAEL FAISANT PARTIE DE LA COLLECTION DES UFFIZI.




FRAGMENT DU CENACOLO DI VIA FAENZA.

que nous le travail que le savant allemand a consacré à Raphaël; mais il est certain qu'au milieu des plus consciencieuses recherches il a laissé se glisser bon nombre d'erreurs. Y a-t-il rien de plus inexact par exemple, ainsi que le fait remarquer le conservateur distingué des peintures au Louvre, M. Reiset, que la note consacrée par lui à la collection Jabach, qui est, comme chacun le sait, le noyau et la perle fine de notre collection des dessins originaux des grands maîtres? Il est certain que Passavant n'a pas été plus heureux à Florence qu'à Paris.

Si l'on veut se décider par des rapprochements de ce genre, on n'a pas besoin de quitter Florence. Que l'on parcoure attentivement les deux cent-cinquante dessins originaux de Raphaël contenus dans la collection des Uffizi, aussi bien ceux qui sont en portefeuille que ceux qui sont exposés dans la galerie et qui sont pour la plupart des croquis en vue des grandes œuvres que tout le monde connaît; que l'on examine notamment une étude de pieds et de mains qui porte le n° 1141, en la rapprochant des dessins de Santarelli; que l'on étudie de la même façon les trois têtes d'homme sous le n° 1756, et une autre tête de vieillard à barbe sous le n° 3234, et que l'on dise ensuite que tous ces enfants ne sont pas du même père. Et ici il ne s'agit pas de comparer de mémoire, à distance, de contrôler à Londres une impression reçue à Florence; les objets de comparaison sont voisins, ils se touchent; on peut aller de l'un à l'autre sans laisser le souvenir se voiler ou l'impression s'attiédir; la pierre de touche est la même, c'est notre appareil sensitif à la même heure, au même moment, sous la même influence physique et morale. Du reste, la question est jugée par le dessin qui fait le sujet de cet article; ce dessin étant bien évidemment de l'auteur du *Cenacolo*, et par suite de l'auteur des dessins de Santarelli, nous opposons à Passavant Vasari et ses successeurs à la bibliothèque des Médicis, dont la compétence est certainement aussi sérieuse que la sienne.

Si c'est légèrement qu'il prononce le nom du Spagna à propos du *Cenacolo*, c'est plus légèrement encore qu'il fait honneur de sa composition à Pérugin : « On ne la retrouve pas seulement dans son école, dit-il, mais deux planches qui sont à Gotha la reproduisent aussi et semblent faites d'après l'œuvre originale de Pérugin. Elles sont conformes, du moins dans la partie principale du sujet, à la fresque; mais l'architecture est plus riche dans la gravure, et l'on n'y trouve pas la scène du jardin des Oliviers. » M. Vitet a vivement réfuté cette prétention, qui suppose prouvé un fait que le premier examen, au contraire, tend à démentir, à savoir que cette gravure de Gotha est la reproduction d'une composition de Pérugin. Il y aurait d'ailleurs une autre objection à faire,

qui se tire de la comparaison du *Cenacolo* de la via Faenza avec le *Cenacolo* que peignit Dominico Ghirlandajo, une quinzaine d'années auparavant, sur le mur du petit réfectoire de San-Marco. Si l'honneur de la composition du *Cenacolo* de San-Onofrio revient à Pérugin, il peut revendiquer celui d'avoir composé la fresque de San-Marco, car dans les deux peintures la composition du sujet est semblable. Dans l'une comme dans l'autre Cène, saint Jean, assis à la gauche de Jésus, a couché sa tête sur son bras droit qu'il tient replié sur la table, et semble endormi ainsi contre la poitrine de son divin ami. Jésus, qui occupe le centre des deux compositions, fait le même geste et semble bénir en prononçant les paroles que nous ont transmises les Évangiles. En les entendant, Pierre, assis à la droite du Maître, a le regard plein d'indignation, son sourcil et sa lèvre se froncent; il fixe Judas assis seul sur le devant, et le couteau qu'il tient de la main droite reste debout et menaçant dans son poing fermé. On voit donc que dans les deux fresques le groupe principal et central a été compris et traité de la même façon et sous le coup de la même inspiration. S'il y a quelque différence dans les attitudes des autres personnages, du moins l'agencement, la position et le balancement des groupes n'ont-ils point varié. Le geste que fait saint André dans le *Cenacolo* d'Onofrio est répété par saint Jacques dans la fresque de San-Marco. La conception de ces deux ouvrages est évidemment pareille. Le lourd carton de Gotha, qui n'est ni l'une ni l'autre, mais qui procède des deux, est une nouvelle interprétation du même thème; car s'il était possible que ce carton fût la reproduction d'un dessin du Pérugin, il faudrait arriver à cette conclusion plus que paradoxale pour quiconque a quelques notions de l'histoire de l'art : Ghirlandajo écrivant sous la dictée du Pérugin.

Passavant fournit là un curieux exemple des déviations où peut être entraîné un critique distingué, lorsque, pour se tenir en garde contre certaines opinions générales et fortement établies, il en arrive à bâtir sur la donnée la plus vague les hypothèses les plus périlleuses, et se condamne à admettre, contre l'évidence, des déductions qui l'eussent fait sourire chez autrui.

C'est un fait très-curieux que cette ressemblance de composition entre les deux fresque de San-Onofrio et de San-Marco; et comme celle-ci est antérieure de plusieurs années, il en résulte que l'auteur de la première a emprunté à Ghirlandajo l'idée générale de son œuvre. Quand Raphaël arriva à Florence, Ghirlandajo était mort depuis neuf ans à peine, dans tout l'éclat de son talent et de sa renommée. Les œuvres du peintre de Santa-Maria-Novella passaient à bon droit pour les plus belles qui fussent dans la ville, et il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les sœurs

de San-Onofrio, en commandant à Raphaël encore jeune et inconnu une Cène pour leur réfectoire, lui eussent demandé de se maintenir autant que possible dans la donnée de la Cène que l'illustre Ghirlandajo avait étalée sur le mur du petit réfectoire de San-Marco. Peut-être aussi de la part de Raphaël ce choix fut-il volontaire. Arrivant de Pérouse, où s'était écoulée jusqu'alors toute sa vie d'artiste, il était ombrien fervent et pénétré des traditions spiritualistes et religieuses qui s'étaient réfugiées dans les montagnes d'Assises. Cependant un tout autre courant emportait les esprits à Florence, l'école ombrienne était en défaveur et le vieux Pérugin lui-même était tombé en disgrâce. Qui sait si, reprenant le thème de Ghirlandajo, Raphaël ne chercha pas dans cette lutte, qui dut au début paraître bien téméraire, l'occasion d'un triomphe pour les principes et les idées qu'il représentait? Si son intention fut telle, le triomphe fut complet. L'œuvre de Ghirlandajo est à coup sûr considérable, fortement pensée et largement exécutée, malgré une certaine lourdeur de style. Mais qu'elle est loin encore de cet enfantement divin de la beauté, sans efforts, sans tache; de cette jeunesse inaltérable, de ce calme et de cette sérénité de l'âme, de ce rayonnement si spontané de l'idéal, de ce sentiment virginal comme une aube qui anime l'œuvre entière du peintre des madones, et que l'on respire à un si haut degré dans le réfectoire des filles de San-Onofrio! Le doute n'est possible que pour qui n'est plus sous le charme de cette adorable vision.

Du reste, à quoi bon toutes ces preuves si soigneusement relevées pour maintenir à Raphaël la paternité d'une œuvre qui donne une impression si éminemment *raphaélesque?* Il en est une qui à elle seule devrait imposer silence à l'esprit de controverse. Cette fresque en effet est signée, signée mieux que d'un nom ou d'un monogramme; elle l'est comme la *Dispute du Saint-Sacrement,* comme l'*École d'Athènes,* comme le *Parnasse,* par la représentation même de son auteur. Comment ne pas reconnaître en effet dans les traits de saint Jacques, le dernier des apôtres assis à la droite de Jésus, de cet adolescent au visage candide, au regard doux et pensif, à la longue chevelure flottante, qui semble se désintéresser de la scène dans laquelle il est acteur pour entrer en communication de sentiment avec le spectateur vers lequel il se tourne, le portrait du divin jeune homme dont l'âme exquise fut visible aux yeux humains dans la plus exquise des formes?

ÉMILE MARUÉJOULS.

# LES PALAIS BRULÉS

## TUILERIES[1].

### XXI.



Les projets de Catherine de Médicis pour le château qu'elle se rêvait aux Tuileries eurent, dès le commencement, les plus grandes proportions. Le peu qu'y avait possédé Louise de Savoie et dont elle s'était satisfaite, quoique régente et mère du roi, ne pouvait lui suffire. On dirait même, à voir ce qu'elle y dépensa tout d'abord en plans superbes et presque aussitôt exécutés, en acquisitions de terrains, etc., qu'elle avait à cœur d'être d'autant plus magnifique que l'autre princesse avait été plus modeste et plus simple.

C'est en 1564, au mois de janvier, que la première idée lui semble être venue de ce grand dessein. Elle s'accordait avec une autre bien différente, toute contraire même, mais qui devait aider Catherine à trouver les ressources nécessaires pour les dépenses projetées.

Nous voulons parler de la démolition du palais des Tournelles, dont on sépare trop l'histoire de celle de la construction des Tuileries et qu'il y faut nécessairement rattacher.

Louise de Savoie s'était contentée de déserter le vieux palais qu'empestaient les exhalaisons des marais environnants, pour venir loin de là habiter le petit château dont on ne prévoyait pas alors la destinée. Catherine fit bien plus : elle ne laissa rien du palais voisin de la Bastille. Il fut

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 2e période, p. 450 et 466, et t. V, p. 97.

complétement rasé. Une partie de l'espace, devenu marché aux chevaux, se trouva tout prêt pour qu'Henri IV y fît commencer la place Royale. Le reste fut vendu, ainsi que les démolitions, et tout l'argent que produisit la double vente passa aux Tuileries pour l'achat de nouveaux terrains et pour les constructions.

La déclaration royale du 28 janvier 1564, « pour vente et aliénation » de l'hôtel des Tournelles[1], ne dissimule pas l'emploi qu'on voulait faire de cet argent. Le château projeté n'y est pas nommé, mais se laisse entrevoir.

Le roi déclare que « cette dicte vente est faicte pour, avec les deniers en provenant, édiffier et construire nostre chasteau du Louvre et aultres bastiments, que nous voulons estre construits en nostre ville de Paris, esquels avons délibéré loger, et non plus aus dictes Tournelles. »

Ici les Tuileries, qu'on ne nomme pas encore, ne paraissent pas séparées du Louvre, qui est seul indiqué. Catherine les comprenait avec lui dans son grand dessein. Pour elle, le nouveau palais ne devait être qu'une dépendance de l'autre. La grande galerie, qui ne put être construite qu'après elle, par Henri IV, était déjà dans ses projets. On le sait formellement par un passage de l'*Histoire* de de Thou, fort curieux sur les commencements de la construction des Tuileries, concordant avec la vente et la démolition des Tournelles.

Nous le reproduisons d'après la traduction de Du Ryer[2] :

« Lorsque le Roy, y est-il dit, estoit à Sainct-Maur-des-Fossez, il fit un edict, le vingt-huitiesme de janvier, par lequel il mandoit que ces lieux vagues du patrimoine royal fussent vendus par des gens nommez pour cela, et que l'on y bastist, pour l'ornement de la ville. Il specifia dans l'edict particulièrement les Tournelles, où cinq ans devant Henry second estoit mort, ayant esté blessé dans un tournoy. L'on comprenoit dans cet edict l'hostel d'Engoulesme, sous pretexte qu'il menaçoit de ruine, et qu'on ne pouvoit le restablir qu'en faisant de grandes despenses. La Reine prit le soin de faire exécuter cela, car, aussitost que l'edict eut esté verifié, elle fit demolir les Tournelles, en fit remplir les fossez, abattre les murailles, et couper les arbres du parc en l'absence du Roy; et, afin qu'il ne restast aucun vestige ni aucune memoire d'un lieu si funeste, elle fit servir le dedans de place publique et y mit le marché aux chevaux, et le dehors fut vendu à des particuliers pour y faire des

1. Mss. de la *Collection Delamarre* (à la Bibliot. nat.), t. CXXXI, fol. 87.

2. *Histoire de M. de Thou des choses arrivées de son temps*, 1659, in fol., t. II, p. 682.

maisons, comme l'on y en voit aujourd'hui. Mais afin de restablir en quelque sorte ce dommage, elle fit faire aux Tuileries, qui sont au dessoubs du Louvre, sur le bord de la Seine, un jardin de plaisance, et commença à bastir une maison magnifique, qui devoit estre joincte au Louvre par une galerie. »

De Thou ajoute « qu'on ne travailla que lentement à cet ouvrage (des Tuileries) du vivant de la Reine ». Il a raison. Faute d'argent on ne put mettre beaucoup de hâte dans la construction. L'impatience tout italienne avec laquelle la reine avait fait dresser les plans et acheter les terrains dut s'arrêter, mais sans se refroidir, lorsqu'il fallut en venir à l'exécution.

Le jardin seul put être presque aussitôt complet, tel — du moins pour l'étendue — que nous le voyons aujourd'hui. La reine n'avait pas attendu, pour l'agrandir par de nouveaux terrains, l'argent qui pouvait lui provenir de la vente de ceux des Tournelles.

La déclaration du roi pour l'aliénation de ce dernier domaine n'était pas encore lancée, que Catherine avait déjà considérablement arrondi l'autre. Ce qui lui en était venu de Louise de Savoie, le petit fief de Nicolas de Neufville, disparaissait, dès les premiers jours de 1564, au milieu de ce qu'elle y avait ajouté.

Un assez large espace, longeant les fossés de la ville et compris entre le chemin du bord de l'eau et le clos des Quinze-Vingts, à la place même où s'étend aujourd'hui la cour des Tuileries dont, nous vous l'avons dit, la grille indique à peu près l'endroit même des fossés, avait été sa première acquisition. Le trésorier des guerres, le Gendre de Villeroy, le lui avait vendu, sans qu'on sache ni l'époque ni le prix de la vente.

Ensuite elle s'était agrandie du côté même du jardin, ou plutôt du parc, ainsi qu'on disait alors. Un domaine entier avait été annexé au sien. Par un acte du 15 janvier 1564, dont il existe copie à la bibliothèque de Rouen, dans la collection Leber[1], elle avait acheté des enfants de Marie Briçonnet « ung jardin cloz de murailles de tous costez, auquel il y a deux pavillons couvertz d'ardoises faitz en façon de cloche, le dict lieu ainsi qu'il se poursuit et comporte, appelé le jardin des Cloches... »

On ne sait pas au juste quelle en était l'étendue, mais elle devait être assez considérable. Ce clos, dont les murs furent aussitôt rasés pour qu'il pût se joindre au parc, dont il devenait la dépendance, devait comprendre toute la partie occidentale du jardin actuel, depuis la grande allée, qui

1. Le *Catalogue,* t. III, p. 139, n° 5730, en donne une analyse, avec extrait.

est dans l'axe de la rue Castiglione, jusqu'à la porte du Pont-Tournant. De ce dernier côté, en effet, un peu avant le cours la Reine, se trouvait, en 1634, un vaste terrain, auquel son voisinage du domaine acheté par Catherine de Médicis avait fait conserver le nom de « clos des Cloches[1]. »

La reine se contenta de cette étendue pour son parc des Tuileries, et depuis lors personne n'a songé à l'accroître. Elle ne fit plus d'acquisition que de l'autre côté, vers les Quinze-Vingts, et encore en des proportions on ne peut plus modestes.

En 1569, elle acheta une petite bande de terrain de « dix-neuf perches, deux toises et huit pieds », qui tenait au clos des Aveugles, près du chemin des fossés, et était encombré d'une quinzaine de misérables masures.

Elle avait besoin de ce dernier coin pour régulariser son terrain, et elle tenait surtout à ne plus avoir la gueuserie, qui s'y étalait, dans la perspective de son palais, qui alors était déjà sorti de terre et montait à vue d'œil.

## XXII.

C'est au mois de mai 1564 que les fondations avaient été commencées[2].

Philibert de l'Orme, à qui, après les lettres du 12 juillet 1559 chargeant Primatice de la plupart des bâtiments royaux[3], était demeuré le soin des constructions du Louvre et de ses dépendances, avait donné les plans et dirigeait les travaux, mais sous l'inspiration directe de la reine elle-même, et, ce qui semblera plus étrange, sous le contrôle d'une de ses femmes.

L'architecte donnait les dessins, la reine les revoyait, les modifiait à son gré, et presque toujours, on le verra bientôt, n'y changeait que pour enchérir sur le luxe et l'élégance des ornements. Quand on arrivait à l'exécution, dont était, je crois, chargé le frère même de Philibert, Jehan de l'Orme, maître général des œuvres de maçonnerie, « qui, à ce titre, avait récemment fait le toisé de la démolition des Tournelles[4]», c'est une dame du palais, Marie de Pierre-Vive, dame du Perron, qui en ordonnait, et décidait de toutes les dépenses.

La superintendance de la construction des Tuileries lui appartenait

1. Berty, *Topographie*, t. II, p. 331.
2. Félibien, *Histoire de Paris*, t. II, p. 1091.
3. Callet, *Notice... sur les architectes du* XVI^e^ *siècle*, p. 27-29.
4. Mss. de la *Collection Delamarre*, t. CXXXI, p. 89.

réellement. Voici en effet ce qu'on lit dans une pièce des plus curieuses, qui ne me semble pas avoir encore été citée, et dont une copie existe aux manuscrits de la Bibliothèque, dans la collection Delamarre[1] : « *Noms de MM. les surintendans des bastimens du Roy, tirez des comptes des tresoriers des bastimens :* 1566. — Dame Marie de Pierre-Vive, dame du Perron, l'une des dames ordinaires de la chambre de la Royne mère du Roy, ordonnoit des bastimens des Tuilleries, suivant l'advis de M. Philibert de l'Orme, qu'elle avoit commis pour visiter les dicts bastimens. »

Rien ne se faisait que sous son inspection et avec « son ordonnancement », comme on dirait aujourd'hui.

Dès les premiers jours il fallut aviser à l'arrivage des matériaux, d'autant plus difficile que, sauf le plâtre, alors fort peu employé, l'on ne tirait presque rien de la rive droite, et qu'il n'y avait pas encore de pont à proximité du Louvre et des Tuileries pour le passage de ce qu'on tirait de la rive gauche.

Les pierres de liais et de cliquart qu'on employa pour les premières assises, et qui furent toutes tirées de carrières en pleine campagne, du côté de Vaugirard et du Mont de Parnasse (*sic*), durent, après avoir été voiturées à travers le Pré-aux-Clercs, être passées en bateau jusqu'au terrain même de la construction. On s'entendit pour cela avec les maîtres mariniers de la Grenouillère. — On sait que c'est l'ancien nom du quai d'Orsay. — Philibert de l'Orme signa le marché, mais avant lui intervint Mme du Perron. Sa signature est la première sur le bail fait le 14 mai 1564, avec « les maistres passeurs d'eau », pour l'établissement « d'un bac », au-devant des Tuileries, destiné à transporter « toutes les pierres, matériaux, etc., pour le dict bastiment ».

Constatons, — ce qu'on a sans doute déjà deviné, — que la longue et tortueuse rue qui commence rue de Sèvres, presque à l'endroit même d'où l'on tirait ces pierres et finit au quai, où on les embarquait, dut à ce « bac des Tuileries » le nom qui lui fut donné lorsqu'elle n'était encore qu'un chemin à travers champs, et que depuis elle a toujours gardé.

Comme la dépense devait être très-considérable et durer longtemps, la reine avisa au moyen d'avoir un fonds spécial qui pût l'alimenter sans se tarir. Elle se fit attribuer, ou plutôt s'attribua elle-même, car elle était souveraine, ce qu'on appelait « les restes » dans la langue financière de ce temps-là.

C'était le reliquat de ce que les officiers du trésor pouvaient avoir à verser, après leurs comptes annuels, des sommes arriérées ou tardivement

1. Mss. de la *Collection Delamarre*, t. CXXXI, fol. 10, verso.

perçues. Or, à une époque où il n'y avait de régularité en rien, même dans ce qui se régularisa le plus vite, la perception des impôts, ces sommes en retard ne laissaient pas de beaucoup produire.

L'inconvénient était qu'il fallait longtemps les attendre. Catherine y pourvut. Elle escompta sa concession à certaines gens de finances, qu'on appelait alors « solliciteurs généraux », et qui nous semblent avoir de grands rapports avec ceux qui exploitèrent plus tard les fermes générales. Elle leur transmit ce qu'elle s'accordait sur « les restes », et ils lui avancèrent la somme équivalente, immédiatement, argent comptant [1].

C'était un gros denier chaque fois. Il ne s'agissait jamais de moins que cent mille livres. La première somme qu'une ordonnance du 25 janvier 1565 lui concéda sur « les restes » allait juste à ce chiffre. La déclaration de l'emploi s'y trouvait faite. Le roi y disait que ces « cent mille livres tournois à prendre sur le reste des comptes » devaient servir « pour la construction des bastimens du pallais que la Royne nostre très-honorée dame et mère faict construire et édiffier aux Tuilleries. »

Vers la fin de la même année, autre somme, et plus forte : le 18 novembre, 150,000 livres sont accordées sur le même fonds pour le même objet. Puis dix-huit mois se passent sans nouvel appel de finance, mais ce n'est que pour demander davantage et même prendre tout. En effet, par ordonnance du 2 juillet 1567 « le fond des restes » fut tout entier abandonné à la reine, et cela non-seulement pour les années à venir, mais aussi pour les trois ans qui s'étaient déjà écoulés depuis le commencement des travaux aux Tuileries. Catherine se faisait des libéralités à effet rétroactif.

Plusieurs années après — et cela suffirait à nous faire voir ce qu'il fallait de temps aux sommes retardataires pour arriver enfin dans les caisses royales — Henri III ordonnait une révision approfondie de tous « les comptes des restes », avec nouvelle déclaration d'emploi et ordre de rapporter ce qui aurait pu en être détourné pour un autre objet, depuis 1564 [2].

Ce curieux décret, qui fut enregistré en la chambre des Comptes le 15 mai 1578, est ainsi mentionné dans le *Recueil* de Fontanon [3] : « Édit portant que tous deniers provenant des débets des officiers comptables seront employés à la construction du palais des Tuileries, et qui annule

1. Berty, *Topographie historique*, t. II, p. 252. — On a conservé un de ces accords de la reine avec les solliciteurs généraux, en date du 16 février 1573.

2. Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XIV, p. 343.

3. T. II, p. 675.

tous dons faits de ces deniers, depuis le commencement de ce palais. »

Malgré ces précautions prises pour avoir de quoi payer, la reine payait fort mal. Nulle part on ne le vit mieux qu'aux Tuileries. Il ressort des notes mêmes du compte des restes, d'où elle tirait ses ressources, qu'elle ne donnait jamais pour payement que d'assez faibles à-compte, très-largement espacés, et qu'il ne lui fallait pas moins de dix, douze, et même quatorze ans, pour arriver au solde complet des travaux. Ainsi, ceux qui s'achevèrent aux Tuileries de 1570 à 1576 ne furent payés qu'en 1586, bien qu'ils eussent été vérifiés et réglés en 1577 [1].

Il est vrai d'ajouter, les mêmes comptes le prouvent, que lorsqu'il s'agissait de frais de réjouissances, de dépenses pour des fêtes comme il s'en donna tant de magnifiques aux Tuileries, avant même qu'elles fussent achevées, l'argent n'était pas en retard : on payait comptant.

## XXIII.

Les gênes du trésor de la reine furent un grand obstacle pour l'exécution de ses projets aux Tuileries. Elle dut y procéder lentement, comme nous l'avons déjà dit, et, ce qui lui fut certainement très-cruel, imposer à son plan primitif des modifications et des retranchements considérables.

On le connaît par ce que nous en a dit du Cerceau [2], et l'on n'y voit que trop que ce qui fut exécuté n'est presque rien auprès de ce qu'elle rêvait.

Le palais, au lieu de ne former qu'une seule ligne de bâtiments, devait, comme la cour du Louvre, constituer un ensemble de constructions rectangulaires, dont les deux grands côtés, perpendiculaires à la Seine, auraient eu, chacun, cent trente-quatre toises et demie de longueur, et les petits côtés, parallèles au fleuve, un peu plus de quatre-vingt-trois toises.

Au milieu se fût trouvée une grande cour carrée, cantonnée elle-même de quatre cours latérales, beaucoup plus petites, disposées par couples sur les ailes du rectangle avec un bâtiment en ellipse au centre de chaque couple.

Du côté du nord, s'appuyant à la partie du rectangle faisant front sur la rue Saint-Honoré, deux grandes écuries, avec communs, n'ayant pas moins de trente-cinq toises de longueur chacune, devaient être con-

1. Berty, t. II, p. 252.

2. *Des plus excellents bastimens de France*, 1579, in-fol., t. II.

struites, et donner à ce grand palais toutes les facilités de service, toutes les aisances dignes de lui.

La reine ne s'en tint pas au projet. La construction fut commencée sur la presque totalité du rectangle, si bien que, même longtemps après, on ne doutait pas que le palais ne serait un jour terminé tel qu'il avait été conçu.

En 1579, du Cerceau y croyait encore. Il parle, au tome II de ses *Excellents bastimens de France,* des fondations de celui-ci, qui, dit-il, sont en partie assises « il y a jà assez longtemps », et il ajoute, comme s'il le voyait déjà debout et complet : « Ce bastiment n'est de petite entreprise ne de petite œuvre ; et estant parachevé, ce sera maison vrayment royalle. »

Il ne le fut jamais. Catherine de Médicis ne vit terminée que la moindre partie de ce qu'elle avait rêvé. Peut-être est-ce par dépit de ne pouvoir faire davantage qu'elle prit en dégoût, comme nous le verrons, même ce qu'elle avait achevé aux Tuileries et passa tout d'un coup, dans une autre quartier, à d'autres constructions qu'elle put finir, à cause de leur étendue plus restreinte et de leur dépense moins ruineuse.

Ici, tous ses travaux ne purent aller au delà des constructions de l'une des écuries et de la moitié environ des corps de logis faisant face au jardin. Des quatre côtés du rectangle, elle n'avait pu même en achever un seul !

## XXIV.

Sa passion de l'élégance et du raffinement, qui chaque jour ajoutait aux dépenses de ses entreprises, était pour beaucoup dans l'impossibilité où elle se trouvait presque toujours de les mener à bonne fin. Le détail trop coûteux dévorait l'argent de l'ensemble, et empêchait que cet ensemble pût arriver à être complet. Philibert de l'Orme en a lui-même parlé.

On voit par ce qu'il dit dans son *Architecture,* publiée en 1567, c'est-à-dire au plus fort des travaux, quel soin mettait la reine à tout diriger, tout distribuer elle-même, et comment, à mesure qu'une construction s'élevait, l'envie de la voir plus ornée, plus magnifique, s'éveillait peu à peu en elle.

L'ordre qu'il avait choisi était l'ionique. Le goût lui en était venu à Rome où, visitant l'église de Notre-Dame de Transtevère, il avait découvert, ainsi que lui-même nous l'apprend [1], le procédé des anciens sculp-

1. *Architecture,* 1567, in-fol., p. 163.

teurs pour tracer avec la précision la plus exacte et la plus prompte la volute de son chapiteau. Cet ordre était d'ailleurs d'un emploi peu commun alors, et de l'Orme, en étudiant les monuments des anciens, avait remarqué qu'ils l'appliquaient de préférence aux temples des déesses, ou, comme il voulait le faire, aux palais des reines.

« Je ne passeray oultre, dit-il, sans vous advertir que j'ay choisy le present ordre ionique entre tous autres... pour autant qu'il est peu usité, et qu'encores peu l'ont mis en œuvre aux bastimens avec colonnes... et pour autant qu'il est feminin, et a esté inventé après les proportions et ornemens des dames et déesses ainsi que le dorique, des hommes, comme m'ont appris les anciens. Car, quand ils vouloient faire un temple à quelque dieu, ils y employoient l'ordre dorique, et, à quelque déesse, le ionique [1]. »

Le rez-de-chaussée du pavillon central, — qui fut élargi et par conséquent alourdi, lors de sa reconstruction au XVIIe siècle, — fut donc orné déjà des colonnes ioniques qu'on y voit encore, et les galeries latérales décorées, comme elles le sont toujours, de pilastres du même ordre.

Le pavillon eut ses pilastres aussi, mais au premier étage et plus riches.

De l'Orme, peut-être, sous l'inspiration de la reine, les surmonta de chapiteaux corinthiens, au-dessus desquels courait une frise fleurdelisée, d'où s'élevait un attique avec dôme et hautes fenêtres cintrées à balustres, ayant à ses angles deux édicules coiffés aussi d'un dôme avec une fleur de lis au sommet, semblable à celle qui dominait le lanternon du dôme central.

Ces édicules, qui ne se trouvaient que sur les façades du jardin, et qui ne furent pas conservés dans la reconstruction sous Louis XIV, étaient fort enjolivés de sculptures et d'emblèmes. On y voyait tout le luxe d'ornements dont la reine avait si bien la passion, que de l'Orme dut, pour lui plaire, ajouter beaucoup à la première simplicité de son ordre ionique.

Il lui fallut, entre autres choses, y mêler à la pierre le bronze doré et les marbres de prix dont s'émerveillait le Vénitien Lippomano, lors de son ambassade à Paris, près d'Henri III [2].

Philibert de l'Orme a lui-même rappelé les ordres qu'il reçut de la reine pour rehausser par ces mélanges ce que ces façades, telles qu'il les avait conçues, avait de trop uni et de trop simple. Il nous montre, par-

1. *Architecture*, 1567, in-fol., p. 156.

2. *Relations des ambassadeurs vénitiens*, recueillies et traduites par Nic. Tommasco, 1838, in-4°, t. II. p. 593.

lant de Catherine, comment « le bon vouloir luy a creu de faire son palais fort magnifique et beaucoup plus riche, voire jusques à faire tailler et insculpter plusieurs sortes d'ouvrages et devises... sur les bases et assiettes qui sont faictes de marbre. »

Ailleurs, il en parle encore, après avoir insisté sur le détail des soins minutieux que prenait la reine pour tout voir et tout vérifier :

« Laquelle, dit-il, par son gentil esprit et entendement fort admirable, accompagné d'une très-grande prudence et sagesse, a voulu prendre la peine avec un singulier plaisir d'ordonner le département de son Palais, pour les logis et lieux de salles, antichambres, chambres, cabinets et galeries, et me donner les mesures des longueurs et largeurs, lesquelles je mets en exécution au susdit palais suyvant la volonté de Sa Majesté.

« D'abondant, ajoute-t-il, elle a voulu me commander faire faire plusieurs incrustations de diverses sortes de marbre, de bronze doré et pierres minérales comme marchasites incrustées sur les pierres de ce pays, qui sont très-belles, tant aux fasces du palais et par le dedans que par le dehors, ainsi qu'il se peut voir, et avec tel artifice qu'il n'y a celui qui ait quelque jugement qui ne trouve les œuvres de cette très-bonne et magnifique princesse, très-admirables et dignes de sa grandeur [1]. »

Une des merveilles les plus admirées du palais, — et le plus justement, car cette fois l'art avait trouvé son compte dans la magnificence, — était l'incomparable escalier tournant, à rampes de bronze, que Philibert de l'Orme avait logé dans le pavillon du milieu.

Il n'était personne qui ne vînt s'en ébahir. Lippomano [2] s'extasie « de cet admirable escalier en colimaçon, dont les marches ne sont pas plus hautes que quatre doigts, et sont portées merveilleusement par une légère aiguille de marbre. » Jusques dans le *Moyen de parvenir* [3], on trouve un écho de ces extases chez quelques « dames parisiennes » venues au palais pour « admirer cet ouvrage ».

On ne le détruisit pas moins. Les architectes du XVII<sup>e</sup> siècle, chargés de rebâtir le pavillon, ne firent aucune grâce au chef-d'œuvre qu'ils trouvaient encombrant et d'une trop grande gêne pour le point de vue qu'ils voulaient ménager du Carrousel sur le jardin, à travers la porte du pavillon élargi.

1. *Architecture*, fol. 20.
2. *Relations des ambassadeurs vénitiens*, t. II, p. 593.
3. Édition de 1757, t. I, p. 158.

Sauval, qui vit l'escalier dans ses derniers temps, en a fait une description admirative qui lui peut tenir lieu d'oraison funèbre. Il le déclare « le plus aisé et le plus admirable qui fût au monde[1] » ; puis, après quelques mots pour le bâtiment, dans lequel il s'élançait de la base presque jusqu'au dôme, il ajoute :

« Dans cette cage, de l'Orme a enfermé un degré ovale, vuide et sans colonne, ni noyau dans le milieu qui tourne, de fond en cime, commence et finit en limace, porte huit pieds de marche et vingt-deux de vuide, et de plus bordé d'une balustrade de bronze. Quatre trompes, nommées communément trompes en tour creuse, rampantes et bombées, sont distribuées dans les quatre angles de la cage et servent d'appui et de fondement aux marches. Ces trompes, au reste, forment une ligne spirale, qui fait insensiblement une belle et longue ellipse, rejetant de fort bonne grâce la perfection de l'ovale ; d'ailleurs elles sont si plattes et si surbaissées, qu'elles ne se voient presque point. Si bien qu'autant de fois qu'on vient à regarder cette pesante masse de pierre et de bronze faite en coquille, qui roule entre deux airs, il semble qu'elle soit prête à tomber et à ensevelir sous les ruines ceux qui la contemplent. Cependant on y monte en sûreté et commodément par des marches spirales et tournantes, non-seulement basses et aisées, mais distinguées encore par quelques paliers pour plus de facilité et de bienséance.

« Cet escalier, en un mot, est si bien entendu et si proprement conduit sans faire jarret, et tourne si insensiblement tout d'une venue, par une ligne qui suit la forme de ce trait non moins rampante qu'adoucie, que jusqu'à present il ne s'est encore rien vu de ce genre-là de plus hardi ni de plus admirable. »

Sauval indique ensuite quelques défauts, que les malveillants ne manquaient pas de faire tout d'abord remarquer, et se demande comment ils n'avaient pas été corrigés dès l'origine. La mort de Philibert de Lorme, qui n'aurait pu finir son œuvre et la conduire à sa perfection, lui paraît en être la vraie cause.

Il ne néglige pas toutefois de rappeler qu'il courait à ce sujet une foule de fables et de contes plus ou moins merveilleux ou absurdes. Un surtout avait grande créance. Nous le rapporterons, si ce n'est pour la vérité de ce qu'il raconte, au moins pour le détail de caractère qui s'y trouve sur l'orgueil et la présomption de l'architecte des Tuileries.

Il était, malgré les études qu'il avait faites et les dessins précieux qu'il avait rapportés d'Italie, fort embarrassé, disait-on, pour bien finir

1. *Antiquités de Paris*, t. II, p. 54.

son grand escalier « en ovale à noyau vuide. » Un certain Vaast, de la famille des architectes du même nom, dans le Beauvoisis, qui était employé aux travaux du palais, le tira de peine, et par un si adroit moyen, que de l'Orme « fut obligé de lui en abandonner la conduite ».

On le sut bientôt; le bruit courut par la ville que l'honneur de l'ouvrage serait pour l'appareilleur et non pour l'architecte. Celui-ci entra en furieuse jalousie et le fit sentir à l'autre. Il le malmena d'autant plus durement qu'il croyait tenir son secret, et que, grâce à un dessin imprudemment charbonné par Vaast sur la muraille de la salle des gardes, il s'imaginait être en état d'achever le reste tout seul. Vaast vit le coup et le para. Il se glissa de nuit dans la salle, effaça jusqu'au moindre trait de son dessin et disparut, laissant l'orgueilleux architecte s'en tirer comme il pourrait. Il ne s'en tira pas; « ce qui fut cause, continue la chronique, que le reste n'approcha pas du premier dessein ni pour la beauté, ni pour la commodité[1] ».

Ce n'est là qu'une légende, mais qui a son prix, comme indice de ce qu'on pensait sur le caractère de Philibert de l'Orme. Une autre anecdote du même temps et du même lieu achèvera de nous le faire connaître.

La reine, qui payait assez mal les maçons, payait fort grassement l'architecte; il est vrai que c'était en faveurs qui ne lui coûtaient rien, en bénéfices à sa nomination.

De l'Orme eut ainsi l'abbaye d'Ivry, une des meilleures de la Normandie. Il en fut très-vain, ce qui aigrit encore le mécontentement qu'on avait eu à la cour de cette faveur considérée comme excessive. Ronsard, à qui ses vers n'avaient jamais valu de grâces si fructueuses, s'en indigna plus que personne. Il fit contre le maçon devenu abbé porte-crosse une satire, *la Truelle crossée*, dont nous n'avons rien, mais qui devait être fort vive contre le bâtisseur courtisan et béat, si l'on en juge par cet autre quatrain[2], qui vise le même but, le même homme :

J'ai vu trop de maçons
Bastir les Thuilleries,
Et, en trop de façons,
Faire des mômeries.

De l'Orme se fâcha; il donna ordre que l'entrée du palais fut interdite au poëte. Un jour que Ronsard s'y présenta, il trouva donc porte close. Par bonheur l'architecte n'était pas là, et le capitaine du château, M. de Sarlan, lui fit ouvrir. La seule vengeance de Ronsard, une fois entré, fut

1. Simon, *Histoire du Beauvoisis*, 2e part., p. 121.
2. *Œuvres inédites de Ronsard*, publiées par M. Blanchemin, p. 129.

de faire crayonner en grandes lettres sur la porte : FORT. REVERENT. HABE.

La reine, qui arriva bientôt avec « plusieurs doctes hommes » et l'abbé d'Ivry lui-même, demanda le sens de ces trois mots. L'abbé, qui soupçonnait une malice, se joignit à elle avec une assez vive aigreur, et Ronsard voulut bien être l'interprète de sa propre énigme.

« Il accorda, dit Claude Binet[1], à qui nous laisserons achever l'anecdote, que, par une douce ironie, de l'Orme pouvoit prendre cette inscription pour luy, la lisant en françoys, mais qu'elle lui convenoit encore mieux la lisant en latin. Et il fit remarquer en icelle les premiers mots raccourcis d'une épigramme d'Ausone, qui commence : *Fortunam reverenter habe,* le renvoyant pour apprendre à respecter sa première et vile fortune et ne fermer la bouche aux muses. La Royne aida Ronsard à se venger, car elle tança aigrement l'abbé d'Ivry, après quelques risées, et dit tout haut que les Tuilleries estoient dédiées aux muses. »

Le caractère de de Lorme, qui lui attirait de telles algarades, eût peut-être fini, malgré le prix que la reine attachait à ses services, par le faire tomber en disgrâce. La mort l'en préserva. Le 8 janvier 1570, lorsqu'il était au plein même de ses travaux, au plus beau de son œuvre des Tuileries, il mourut dans sa maison du cloître.

Le jour même Jean Bullant lui succéda.

ÉDOUARD FOURNIER.

*(La suite prochainement.)*

1. *Vie de Ronsard,* dans les *Archives curieuses,* 1re série, t. X, p. 388-389.



# LA CARICATURE ET L'IMAGERIE

## EN EUROPE

## PENDANT LA GUERRE DE 1870-1871 [1]

---

### FRANCE.



L'Allemagne n'a eu à manifester que les joies et les brutalités du triomphe. En France l'état psychologique est plus compliqué, l'Ame nationale est agitée, assaillie de sentiments qui varient. Elle passe de la confiance à la stupéfaction, puis viennent la colère, l'inquiétude; ce grand peuple, surpris au sommet de sa force, éprouve une amère impression. Il sent bien que cet échec est inconcevable, il en est humilié. Il proteste contre une espèce de dérision dans le sort. Il doit vaincre, se relever et se venger; en même temps il est engrené dans la série des conséquences de ses premières défaites; il a beau se débattre, ses efforts sont irrémédiablement entravés, paralysés. La douleur le saisit vivement. Tant de puissance impuissante, de colossales ressources inutiles, sa grandeur abaissée, le font en appeler à l'avenir. Il s'en prend, il en veut à ses chefs, sans trop songer qu'aujourd'hui c'est bien moins le génie individuel qui agit, que l'ensemble d'une civilisation, la méthode intellectuelle et le tempérament d'un peuple. Les passions politiques de l'intérieur surchargent et aggravent cet état tourmenté de l'âme nationale.

Écrits, livres, articles, proclamations, images, caricatures, sont les notes passionnées, troublées d'un long et grand monologue dramatique

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 2e période, p. 155.

où s'exhalent tour à tour tant de sentiments mouvants, avec leurs alternatives. La France se résume bien alors en une personnification tragique qui s'irrite, se berce d'espérances, se lamente, menace, raille, revient à ses fureurs, à ses illusions, à ses chagrins. Elle a de l'égarement dans son indignation, se frappe et se déchire le sein : mais ses yeux et ses lèvres restent hautains devant celui qui l'a renversée, elle se sent plus grande que lui. Elle se tord les bras en songeant qu'elle pouvait éviter la catastrophe, qu'elle avait tout pour l'éviter ; puis elle se redresse avec des regards enflammés en se disant qu'elle ressaisira sa grandeur. Ensuite elle accuse ses serviteurs, ses défenseurs, et rien ne peut calmer ses spasmes, ses convulsions, apaiser ses regrets, ses amertumes.

Or rien, ai-je déjà dit, ne traduit plus visiblement, plus nettement de telles agitations que l'imagerie et la caricature. Le début de la guerre fut chez nous, on ne peut plus le contester, mou, indécis, *blagueur* plutôt qu'ardent. Quelques élans de commande l'accompagnèrent seuls. On ne doutait guère de la victoire. Les officiers levaient les épaules en lisant le passage de la proclamation de Napoléon III qui parlait d'une guerre longue et pénible. On manquait de défiance. Ceux qui criaient : Vive la paix ! et qui par là arrivèrent à passionner un peu plus les autres pour la guerre, craignaient beaucoup plus une victoire impériale qu'ils ne supposaient une défaite pour la France.

Comme un indice bizarre de tranquillité et presque d'indifférence, je note un numéro du *Charivari* du 15 juillet, dessinant une revue des amusements ordinaires de *Bade*, comme si de rien n'était.

Pourtant l'on s'échauffe et l'on s'émeut un peu, à mesure que les troupes partent. Les articles patriotiques, les pièces de vers, les caricatures, s'ébranlent en même temps. Nos journaux illustrés donnent la vue des gares et des camps. L'imagerie populaire tire ses planches coloriées de soldats des deux armées. Mac-Mahon et la famille impériale resplendissent sous d'éclatantes teintes rouges et bleues. Thérésa, M^me^ Sass, M^me^ Bordas, brandissent le drapeau tricolore et chantent la *Marseillaise*, événements consacrés aussitôt par l'*Illustration*. L'actrice a remplacé de nos jours la prêtresse antique. Gustave Doré, grand usinier de dessins, s'empresse de répandre dans le commerce une *Marseillaise* symbolique de sa fabrication. Elle est curieuse en ce qu'elle montre bien les idées romantiques de mise en scène tumultueuse et pittoresque sur lesquelles nous vivions depuis 1792. Cela concorde avec la croyance qu'il suffirait de bâtons, de couteaux, de pierres et d'une grande foule chantant des hymnes patriotiques pour exterminer l'ennemi. On ne prévoit nullement le caractère mécanique, serré, aligné de la guerre qui s'engage. Nous

sommes en plein cirque. Les Frances casquées et triomphantes à la tête de bandes en désordre pullulent sous le crayon des symbolistes du départ. L'imagerie naïve barbouille ses *serments des braves* et ses *Volontaires de 1870* que guide la Victoire du bas-relief de Rude. Des planches de types militaires où nos soldats font la nique aux Prussiens sortent de dessous les presses. La sœur de charité apparaît d'avance comme l'*ange de l'armée*.

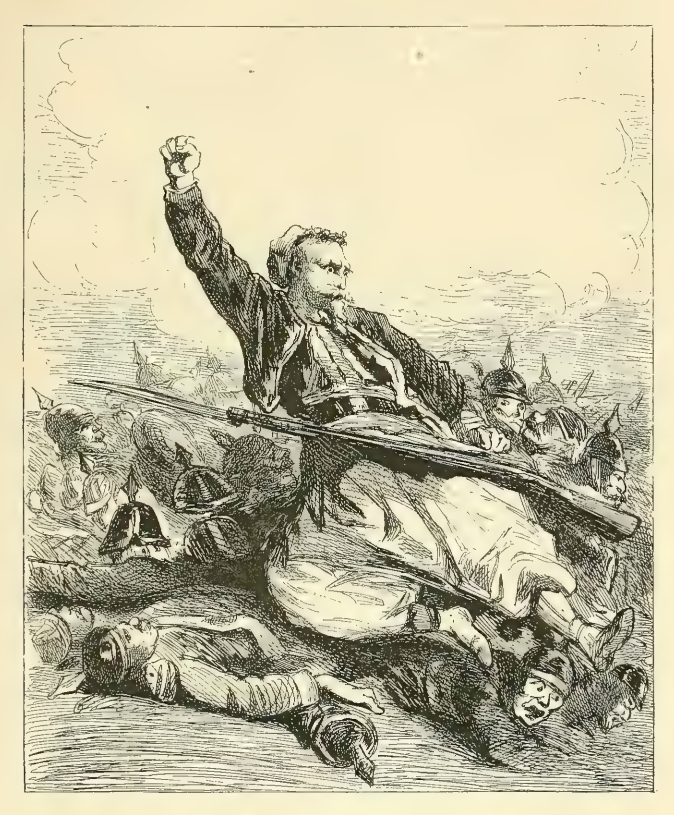
Les innombrables journaux comiques dont Paris fourmille à cette époque et qui disparurent presque tous avec le siége sont pleins d'ensemble à montrer le zouave qui ne trouve pas ses ennemis assez nombreux et les culbute à la douzaine. Ici l'on jette les sabots de la Moselle à la tête de Guillaume. Ailleurs éclatent les espérances fondées sur la mitrailleuse que chevauche l'inévitable Marseillaise. « Eh quoi! s'écrie un artilleur tournant la manivelle de l'engin, il n'y a que cinq minutes que nous avons commencé, et la guerre est déjà finie! » On a réellement peur que cela ne dure pas assez longtemps. On se complaît à la pensée que le vin du Rhin coulera dans nos verres, versé par de jolies ennemies. Cela fera plaisir à l'ombre de Musset. Bismarck et Guillaume sont représentés comme des gens à qui l'ivrognerie fait perdre la tête. L'armée allemande ne se compose que de soldats de bois ou de plomb. L'inépuisable fabrique d'Épinal rivalise même en caricatures avec la production parisienne; elle montre la Lorraine criant moqueusement à un soldat prussien : « Viens donc prendre mes jambons ! »

J'examine la note de la *Vie parisienne* dont le ton a une désinvolture spécialement aigüe, fine ; elle régale ses jeunes et jolis officiers avant le boute-selle, ils soupent avec leurs maîtresses. La trompette sonne, ils les embrassent. Voilà comment nous nous préparons à la guerre, nous autres. Il y a du vaudeville dans notre affaire.

Si à ce moment l'on s'inquiète de la mobile, si on appelle le mobile *le Cid de 1870*, si les croquis foisonnent sur sa vie au camp, c'est surtout parce que le mobile est une nouveauté, et parce qu'il déplaît à l'empire.

Arrivent le désastre de Weissembourg qui commença à sonner le glas de nos malheurs, et puis Forbach et puis Reichshofen. Les images sont devenues lugubres dans les journaux illustrés; les morts, la retraite, les villages en flammes, les remplissent. Les fronts ont pâli, les cœurs sont en émoi, les yeux restent fixes de stupeur. Mais le sentiment français veut sa consolation. On figurera ces défaites; seulement à Weissembourg on ne montrera que le moment où les turcos prirent des canons à l'ennemi, et à Reichshofen que celui où les cuirassiers chargèrent héroïquement.

La note du caricaturiste a changé, elle est amère et irritée. Un instant on avait pu l'espérer, un sombre ressentiment, une volonté presque fanatique allait saisir la France. La rage galvaniserait ce tempé-



COUCHÉ! MAIS J'AI FAIT MON LIT!

rament trop joyeux! Déjà on dessine les figures de nos soldats contractées; leurs sourcils sont froncés. «C'est bien! disent-ils, à eux la première manche, mais c'est en partie liée. Ils sont entrés, mais il s'agit de sortir! » Cham trouve à ce moment une note bien française, de tournure presque

héroïque. Il n'y a ni railleries ni injures contre le vainqueur. C'est un zouave qui tombe le dernier par-dessus de nombreux cadavres ennemis. « Couché! mais j'ai fait mon lit! » prononce-t-il en mourant. Le mot est beau dans sa familiarité. Voilà le sentiment énergique, sérieux.

D'autres reproduiront les prétendus morts restés debout, tant ils étaient pressés les uns contre les autres, qu'inventa un des plus effrontés menteurs que le journalisme parisien ait lâchés parmi ses reporters à la suite des armées ; ou bien ils mettront nos soldats désarmés autour d'un drapeau et criant à l'ennemi qui les cerne : « Tuez-nous donc, bouchers! » Exagération, effet mélodramatique.

C'est à partir de cette époque que chez nous on commence à faire de la mort la compagne de Bismarck et de Guillaume, comme les Allemands de leur côté l'associaient à Napoléon III.

Je me le rappelle ; quand nos armées du Rhin reculèrent sur Metz et que l'armée de Châlons partit pour Sedan, bon nombre de journalistes qui avaient suivi jusque-là les opérations revinrent à Paris. Les sages et les clairvoyants parmi eux annonçaient que tout était fini et qu'un tel désordre régnait dans les troupes de Mac-Mahon, qu'on ne pouvait compter sur elles. Cela ne s'écrivit pas, naturellement. D'ailleurs personne ne voulait les croire. On préférait de beaucoup les récits qui nous parlaient de 80,000 Allemands exterminés au Chêne-Populeux, dans l'Argonne, et des fameux cadavres tellement serrés qu'ils n'avaient pu tomber.

Quand survint la capitulation de Sedan, la colère fut immense, unanime contre l'empereur. Ses partisans eux-mêmes en arrachaient leur cocarde et déclaraient que jamais ils ne renoueraient avec un tel régime. Pays où l'on va trop vite, toujours ; où le sentiment du moment s'exhale comme s'il devait être éternel, sans songer que le reflux balayera demain ce que le flux avait apporté hier. Les républicains entrèrent en scène, et aux illusions, aux persuasions de victoire qui accompagnaient la légende napoléonienne, ils substituèrent tout l'appareil des confiances mystiques dans la légende de 1792. Le crayon reste maintenant uniquement ou à peu près aux mains républicaines. Il recommence à railler l'adversaire. La vertu de la République abattra infailliblement les Allemands. Elle a déjà abattu un empereur, elle renversera lestement le roi Guillaume, comme jadis elle en a tant culbuté d'autres. Les Prussiens fondront de nouveau dans les boues de la Champagne, ou viendront se briser contre les côtes de fer de Paris hérissé de canons. Qui donc pourrait croire qu'on prendra jamais Paris? Victor Hugo l'a proclamé inviolable. La confiance est revenue et avec elle la gaieté. Les Allemands

ont repris leur vrai caractère, celui de fantoches ridicules, capables à la rigueur de battre les esclaves de Napoléon III, mais que les hommes libres disperseront comme des feuilles sèches. Le uhlan qui inonde nos plaines du nord, qui terrifie et paralyse les villages et les villes n'est décidément qu'un soldat de bois. On le donnera pour étrennes à traîner



L'ARMÉE ALLEMANDE.

avec une ficelle au petit Parisien sorti de nourrice. Ainsi voit les choses la caricature.

Et pourtant avec Sedan vient de surgir involontairement et prophétiquement, sous le dessin de Daumier, une image inquiétante. Un gigantesque casque prussien recouvre comme une cloche la forteresse où l'empereur s'est rendu à l'ennemi!

Ce casque, avec sa pointe qu'on en détache quelquefois pour la

planter sur le crâne chauve de Bismarck, où elle remplace les trois cheveux qu'affectionne la caricature allemande, est adopté comme le symbole germanique. Il est adopté ainsi, chose curieuse, par la satire des deux nations. On le retrouve partout dans l'imagerie railleuse, des deux côtés du Rhin. Tantôt c'est Paris que nous montrons tout cerné de casques à paratonnerre, tantôt nous faisons tomber la foudre de la Liberté sur ces casques, tantôt nous en coiffons Napoléon III, tantôt nous transformons celui de Guillaume en une sorte d'aiguille tournant au milieu d'un grand cadran historico-satirique, et partout et toujours il nous obsède, se dressant dans des proportions ridicules en intention, exactes à la fin, par rapport aux faits. Dans le champ spécial où j'étudie la physiologie de l'Europe, cette importance symbolique que prend le casque prussien, malgré nous pour ainsi dire, contre notre dessein de le ridiculiser, me trouble et me montre l'importance terrible que conquiert la Prusse. C'était le bonnet de la Liberté qui, sous notre première République, rayonnait dans les gloires et les soleils, et couvrait les villes prises !

Mais non, le casque prussien au commencement de septembre, puis au commencement du siége, est une vieille casserole sur laquelle nous tapons charivariquement tant que nous pouvons.

Paris d'ailleurs est fier et content d'être assiégé. On verra ce qu'il saura faire. La presse est comme une fournaise; les articles terribles, gigantesques, y flambent sans désemparer, et alimentent le feu. Sincérité, pose, excitation du cerveau, griserie, plaisir du jeu, certitude d'étonner, goût du théâtre, tout s'y mêle à l'amour-propre patriotique. Les étrangers n'ont pas compris cet état de Paris, ce bouillonnement que devait spécialement subir le tempérament parisien. Ils l'ont parfois calomnié, n'y trouvant que de la frivolité, de la rhétorique et de la comédie impuissantes. Une vieille courtisane qui feint de vouloir mourir, mais se maquille encore comme si elle comptait vivre, voilà ce qu'ils voulaient seulement voir dans Paris. Or, quand on se rappelle avec quelle intrépidité, quel renoncement Paris s'est plongé dans la famine, et la joyeuse abnégation avec laquelle ce grand être blasé, énervé, efféminé, disait-on, supporta la peine des tranchées glaciales, reçut les obus des batteries de Châtillon et chercha à bien faire à Montretout, on peut se demander quelle autre capitale, quelle autre grande ville eût montré la même constance, la même énergie.

Enfin, disions-nous, autour de la République, l'espoir est revenu pour un grand nombre de gens. Pour tout le monde, assiéger Paris est une folie de l'ennemi. Pas un Allemand ne sortira de France. La carica-

ture s'égaye des *guêpiers* où sont tombés les Allemands, des *fours* qu'ils font, des *vestes* qu'ils remportent, de la *souricière* où ils vont être pris. Les zouaves recommencent à jouer le beau rôle. Ils portent les Prussiens enfilés au bout de leur baïonnette, et d'un coup de pied bas appliqué ils transpercent Bismarck. De crânes images de francs-tireurs dessinées *à l'effet* apparaissent. On montre l'ouvrier de Paris travaillant aux fortifications sous les plis du drapeau tricolore et remuant à la pelle les ossements de l'ennemi; le garde national et le garde mobile jurant de mourir sur les remparts ; la statue de Strasbourg entourée de couronnes; les pupilles de la République culbutant l'Allemand. Les chants patriotiques pleuvent, et on tire des planches contenant la collection des costumes de tous les corps de francs-tireurs.

Mais c'est surtout sur la politique intérieure que se retourne la caricature. Presque exclusivement républicaine, c'est de Napoléon III qu'elle s'occupe avant tout. Elle en fait un Allemand. Il sera souvent considéré comme un allié de Guillaume et de Bismarck, dorénavant. Chansons, complaintes, accompagnent l'image burlesque.

L'imagerie sérieuse, de son côté, obtient vers cette époque un de ses plus grands succès avec le *Sedan* d'Émile Bayard, composition à effet de lumière qui rappelle à la fois la façon de Gustave Doré et la *Revue nocturne* de Raffet, œuvre confuse et alourdie qui dut à *l'actualité* sa réussite auprès du public.

Les journaux illustrés, avant de se renfermer forcément dans l'horizon de Paris, donnent leurs derniers dessins sur la province. L'audace des uhlans, les réquisitions faites par l'ennemi y figurent un moment. Ensuite Paris sera uniquement dans Paris et ne s'occupera plus que de lui-même. Je trouve là une divergence assez curieuse entre la plume et le crayon. La légende du uhlan remplit les articles des journaux. Le crayon laisse le uhlan à peu près de côté, de même que jamais il ne traduit l'accent, le côté spécial de la guerre, son aspect mathématique, ordonné chez l'ennemi. Paris, en effet, ne connaît et ne connaîtra ni le uhlan, ni la réquisition chez l'habitant. Mais il sera frappé par les batteries invisibles et les gros canons de l'ennemi. Il sera surtout frappé par ce qui se passe entre ses remparts. Il ne dessinera et ne figurera guère que ce qu'il voit, et, en ce qui concerne la guerre, il ne voit presque rien. Ce sont donc les images de la vie intérieure et celles de sa passion politique dont il se nourrira.

Cependant les journaux illustrés, recevant de nombreuses communications, des croquis de la province, seraient peu à peu arrivés à donner une idée du caractère général de la guerre, de même qu'ils sont si curieux,

si typiques pendant toute la durée du siége avec leurs dessins industriels : les hangars où sont couchées les grosses bosses rayées des ballons, les usines à fondre les canons, les jets de lumière électrique, les pigeonniers, les déchiffrements des dépêches, auxquels s'ajoutent les processions des ambulances après chaque combat, les queues à la porte des boucheries, les remparts couverts de neige, les déménagements devant les obus de Châtillon, les séances de club, les journées révolutionnaires, etc. ; tous ces faits reproduits par la photographie et qui ont donné l'idée à un décorateur intelligent d'organiser dernièrement une exposition de peinture, où de nouveau ils étaient rendus dans de grands tableaux rapidement brossés.

Quelques artistes s'attachèrent durant le siége à exprimer cette nouvelle et singulière physionomie du Paris guerrier et à la condenser en une figure symbolique. Tandis que la *Vie parisienne*, par exemple, dessinait Paris assiégé sous la forme d'une aimable dame à belle robe à traîne, M. Puvis de Chavannes, — et je cite côte à côte les deux tentatives uniquement parce qu'elles furent les seules qu'on fit pour sortir de la rengaine des villes à casques et à draperies antiques, — traçait deux images de Paris qu'il représentait en jeune femme amaigrie, revêtue d'une robe étroite, ou moderne ou florentine, envoyant ici ses ballons à la province, et là recevant les pigeons qui lui en rapportaient les nouvelles. La pensée était *distinguée*, elle prenait la chose *neuve*, originale, caractéristique du siége, elle en prenait le sentiment, mais l'exécution d'un archaïsme un peu précieux lui ôta de son expression.

M. Maxime Lalanne commençait aussi, vers cette époque, ses dessins pour le *Monde illustré* et l'*Illustration* qui formèrent le fonds d'une série d'eaux-fortes publiée à part et où il a peut-être abusé du falot, de la torche, de la lanterne et du jet de lumière électrique. Le siége aura enfanté bon nombre d'albums et de *Souvenirs*, parmi lesquels on peut citer celui de M. Claude Martial. Une de ses eaux-fortes, en effet, intitulée *Route impériale d'Allemagne* et montrant des Prussiens morts dans la neige le long du sillon noir tracé sur le blanc par un chemin, a été souvent exposée aux vitrines.

On se rappelle encore les pupilles de la République et leur commandant Sanglier. C'était un petit libraire qui, avec une sorte de bonhomie pratique, essaya d'utiliser de toutes façons les aptitudes de ces gamins. Il découvrit parmi eux quelques dessinateurs et graveurs ; c'est ainsi que fut formée la *collection Sanglier*, composée de gravures dues aux pupilles de la République, et dont plusieurs ont une naïveté qui n'est pas sans intérêt.

La première période du siége fut une grande curiosité pour les Parisiens. Tout y donnait matière à gaieté et à images comiques : l'uni-



PARIS ASSIÉGÉ.

forme de la garde nationale, les provisions de boulets remplaçant l'ancienne alimentation des halles, et les gardes mobiles de la province logés chez les habitants, ce qui surtout engendra une foule de carica-

tures où les femmes jouaient le principal rôle, enchantées d'abriter à la fois l'amour et la guerre!

Strasbourg avait succombé, mais Metz tenait toujours. Nous supposions, à tort ou à raison, Metz plus imprenable encore que Paris. La *tantalisation* des Prussiens était le thème sur lequel la caricature brodait d'innombrables variations. Même après la chute de Metz, ce thème ne fut pas abandonné. Les espérances fondées sur l'armée du Rhin s'étaient reportées sur l'armée de la Loire. Guillaume et Bismarck, par exemple, pêchent à la ligne sous les murs de Paris, mais l'eau est trouble. Ils sont d'avis de lever le siége. Plus loin on les voit s'en allant bras dessus, bras dessous, leurs valises à la main. Le cauchemar de la défaite poursuit le roi de Prusse. Bismarck essaye en vain de prendre la lune avec les dents. Un fantassin montre à Guillaume le gâteau de Paris : *il est aux prunes, gare aux noyaux.* Un marin de l'armée de la Loire souhaite à coups de pied aux Prussiens la fête de leur roi. Au mont Valérien, c'est encore un marin qui les appelle ironiquement sous la gueule de ses canons. L'ironie parisienne affectionne les proclamations ou les lettres burlesquement triomphantes de l'ennemi, qu'on entoure d'une guirlande de soldats allemands en déroute. Le roi de Prusse fait des jeux de mots sur le nom de ses généraux : « *Allons, tu te moltkes de moi,* » dit-il à son chef d'état-major qui ne peut parvenir à conquérir Paris. Guillaume tombe en voulant enjamber le terrain de Versailles à Paris. Un dessinateur qui affecte l'allure, les traits carrés ou jetés avec fougue, fait écraser le roi de Prusse par la République. Ailleurs, Bismarck fait l'homme à la boule, mais il glisse à l'endroit où est écrit : « France ». Guillaume et Bismarck sont dégoûtés par le menu français. Les armées allemandes fondent dans la neige. La jeune Allemande aux joues ballonnées voit son fiancé lui revenir sans bras ni jambes. Marguerite est consternée de l'état où l'on a mis Faust. En revanche, les Prussiens éclopés retrouvent leurs femmes dans un état intéressant : les absents ont tort ! On commence à se plaire aussi aux nudités qui, sous la Commune, devaient arriver à l'obscénité. La République, la Liberté, sont souvent peu habillées. Elles ont de gros mollets et de grosses hanches. Apparemment, on les juge plus séduisantes ainsi. Une des plus singulières en ce genre est de Pilotell. Elle représente Metz, Strasbourg et Nancy captives. Ce sont trois grosses femmes nues et tenant à montrer qu'elles ont des reliefs.

Bien peu de sentiments *réactionnaires* se glissent à travers tout cela. Je vois bien un Garibaldi approvisionnant son artillerie de moutarde de Dijon ; je vois bien le jeu du bouchon, si populaire parmi les gardes citoyens, proclamé Jeu national. Une caricature encore montre deux

soldats ivres dont l'un dit : « *Vois-tu, mon opignon, c'est que tout ça c'est la faute du gouvernement.* » Une autre raille la sortie en masse, la trouée ; deux gardes nationaux sont assis au cabaret devant des litres bus et à boire, la légende porte : « *C'est pas difficile, tu prends cent mille hommes et tu sors d'un côté ; moi, je prends cent mille hommes*



LE RETOUR DU FIANCÉ.

*et je sors d'un autre ; seulement, faut pas que les hommes entrent chez le marchand de vin pour boire un litre !* » Mais je n'en trouve qu'une seule qui détonne tout à fait dans le concert général. Elle imite le jouet à un sou qu'on appelle les maréchaux-ferrants. A la place de l'enclume est une tête de paysan sur laquelle tapent d'une part un Prussien, de l'autre un personnage en costume d'amiral français ou de commissaire républicain, la chose n'est pas facile à discerner. C'est un véritable cri réactionnaire, provincial, égaré dans le tumulte démocratique parisien ;

une réclamation de la campagne contre la délégation de la guerre. Toutefois, sauf pour les journaux dont la date est un guide, on ne peut toujours bien assigner leur époque précise à ces feuilles volantes, isolées, quelquefois publiées après l'événement, et dont une partie disparaît ou reparaît selon les fluctuations des régimes politiques.

Une idée bien singulière, parmi toutes celles qui ont inspiré la caricature contre les Prussiens, surgit parfois. Elle montre Bismarck en jésuite, Guillaume soufflé par les jésuites; je la retrouve même dans des romans faits sur la guerre, et où les généraux allemands sont doublés d'un jésuite. Les Prussiens protestants, antipapistes, associés aux jésuites que récemment encore ils viennent de poursuivre et d'inquiéter en Posnanie ! On ne conçoit pas où un certain esprit démocratique a vu une telle alliance! On comprend une caricature violente et antichrétienne telle qu'une autre où le Christ est figuré avec le casque prussien, ayant pour larrons ou pour saints Bismarck et Trochu. C'est le matérialisme qui s'exprime ici. Quant à ceux-là, ils sont donc persuadés que, les jésuites étant les ennemis les plus acharnés de la République, la persistance des Prussiens à continuer la guerre contre nous n'a pu venir que d'une mystérieuse intervention de la compagnie de Jésus ?

Cependant le siége se déroule, la famine, le bombardement, l'hiver glacial, sont venus. Gaiement, lestement, la caricature a cheminé avec la lutte en y attachant ses grelots. Des séries de feuilles volantes, paraissant une ou deux fois par semaine et se réunissant à la fin en un album broché ou cartonné, avec un titre publié aussi en feuille séparée, se disputent les étalages. Elles sont intitulées : *Paris assiégé; Souvenirs d'un assiégé; Femmes de Paris assiégé* (il y a toujours beaucoup de femmes à travers tout cela); *Tableau de Paris; Musée comique; Actualités; Paris bloqué; Fleurs, fruits et légumes du jour* (ce sont des portraits); *Musée-homme* (portraits également;) *les Prussiens à Paris* (après la capitulation;) *les Prussiens en Alsace; Paris garde national; Nos vainqueurs; Marrons sculptés; Médailles et revers; le Siége de Paris; les Mobiles; Croquis révolutionnaires; les Soldats de la République*, etc., etc.

La question de la nourriture, celle du chauffage et de l'éclairage, les marchands de journaux, la prorogation des échéances commerciales, le pare-balles, les clubs, les ambulances, le sort des chevaux, les obus, les francs-tireurs, les cocottes, les ballons, la correspondance, tout y passe. Voici un mobile revenant d'une sortie. De chacune de ses mains il porte en guise de panier un casque prussien plein de choux et de carottes. « Les paniers, dit-il, on peut encore en prendre, mais c'est le

légume qui est rare ! » Dans une autre série, un marin, du haut de la nacelle de son ballon, crie à une sentinelle prussienne : « Mon laisser passer, tiens, le voilà ! » Et il lui fait un pied de nez. Le *Charivari* fait lancer par les ballons sur l'ennemi des lettres *chargées* qui éclatent en tombant. Un autre dessinateur se plaît à montrer un franc-tireur qui porte un grand coup de baïonnette à un Allemand : ce qu'on appelle un beau coup de fourchette ! dit la légende.

On publie des cartes transparentes qui semblent représenter des Prussiens au repos ou même victorieux, mais qui vues avec la lumière au dos montrent des Français infligeant à ces Prussiens toutes sortes d'avanies.

Au milieu de ces préoccupations, du renversement de la vie parisienne, quoi de plus étonnant que l'imperturbable apparition des gravures de modes? De semaine en semaine, on voit apparaître ces types de belles toilettes. Qui les portera? Chose bien significative, des journaux illustrés, des journaux satiriques même, cessent de paraître pendant le siége, quoiqu'ils eussent pu en vivre, trouvant au contraire une raison d'être et un aliment dans les événements ; mais des journaux de modes étalent leurs modèles, leurs dames roses et souriantes recouvertes de volants, de poufs, de jupes plissées, relevées. Des adeptes fervents contemplaient ces splendeurs au fond de la retraite et méditaient les joies futures du costume après la victoire et la paix !

Mais c'est la vie générale, c'est cette vie nouvelle, fantastique où est plongé Paris, qui aura occupé les esprits, plus encore que les événements et leur suite, et plus que l'extérieur. Nous avons éprouvé un immense étonnement de nous trouver en cet état étrange, inouï. Bien des sentiments passaient en nous : nous songions aux étrangers, à l'Angleterre qui pourrait nous secourir, à la province qui viendrait nous débloquer, à la trouée que nous ferions, à la lassitude des Allemands, dont l'armée rongée par la maladie, la fatigue, l'impuissance, finirait par se retirer, aux hommes de la Commune qui tous les mois se jetaient à l'assaut de l'Hôtel de ville, aux armistices, à l'Assemblée nationale; mais toutes ces choses étaient toujours primées par le spectacle immédiat de notre existence, par les conditions bizarres où elle s'agitait : nous vivions un peu en somnambules.

L'image atteste cette influence immédiate sur nos yeux et notre esprit de ce changement de décors, de costumes et de rôles tombé si brusquement sur nous. Elle ne s'occupe guère que de la vie parisienne. Ainsi je ne retrouve rien d'important sur les événements chronologiques. Avec le siége de Strasbourg, quelques grandes chromolithographies à teintes

extraordinaires, mais antérieures au blocus de Paris. Avec la chute de Metz, de violentes satires contre Napoléon III, comme après Sedan, mais se fondant toujours dans des généralités politiques plutôt que bien spéciales au fait même. Un petit nombre de caricatures contre la neutralité des Anglais, et encore dans le seul *Charivari*. Contre l'armistice d'octobre-novembre et le voyage en Europe de M. Thiers, quelques-unes, et même des chansons illustrées. A propos de l'étranger encore, le roi Guillaume chaussant la botte de l'Italie apparaît plusieurs fois. Il chasse aussi le pape de son siége. Quand le roi de Prusse est couronné empereur d'Allemagne, nos caricaturistes le chargent d'une immense couronne qui l'écrase; on le déguise pour le carnaval. C'est à peu près tout ou le plus significatif.

Du reste, nous n'apprenions les faits de l'extérieur qu'assez longtemps après leur accomplissement. Leur intérêt s'en atténuait beaucoup. Et puis nos idées étaient absolument suspendues à ces deux pôles : la victoire ou la défaite d'une part, se nourrir et être de la garde nationale de l'autre.

Cependant, à mesure que le temps s'écoulait et que s'aggravait le mal que nous ne voulions pas voir, à côté du courant railleur montait la note plus rude, sombre, amère, irritée, qui était revenue, comme après Forbach et Reichshofen, mais plus accentuée, plus développée qu'auparavant. Elle commence avec des chants de défi et presque de détresse, elle célèbre les enrôlements volontaires, elle proclame la patrie et la République en danger. Puis les couplets et les images reflètent une âme inquiète. Fréquemment arrivent les squelettes. La mort suit Guillaume et Bismarck. Parfois la Famine l'accompagne. C'est même Guillaume qui lasse la Mort. Elle se coiffe du casque prussien et s'assied triomphante sur les cadavres des soldats des deux armées. La caricature et le dessin sérieux se confondent en abordant ces sujets. Chez les marchands de gravures on expose des compositions romantiques, dont les principales sont du jeune peintre Adrien Marie. Ce sont des piloris où les empereurs et leurs ministres restent exposés devant les victimes de la guerre. Ce sont des ciels et des plaines tout noirs sillonnés de lueurs fantastiques, où courent de funestes cavaliers guidés par la Mort. Les deux Napoléon figurent dans des pièces de ce genre. Tout cela est fabriqué à la hâte, pour le commerce, emprunté comme manière de disposition. Mais enfin le sentiment pénible y est, l'humeur en est noire aussi bien que le fond. Il y a là tout un développement sinistre auquel l'esprit français, si opposé à de telles impressions, se laisse aller malgré lui. L'arbre de Noël de l'empereur Guillaume, à Versailles, est tout chargé d'ossements. Les squelettes français et prussiens se relèvent pour maudire l'aigle des

Hohenzollern et des Napoléon : « Dans quel état nous ont mis ces deux oiseaux-là ! » disent-ils. Les blessés des deux nations échangent leurs béquilles et leurs jambes de bois. Le dégoût de la guerre, la compassion nous a pris. Nous représentons les horreurs et les malheurs du carnage. On les met toujours, il est vrai, sur le dos des rois, et, sous la Commune, les séries de piloris seront remplacées par des séries de guillotines ; un Belge nous enverra une suite de grandes têtes vertes, dégouttantes de sang, propres portraits des malfaiteurs de l'humanité : princes, ministres, pape, etc. Les ruines de Saint-Cloud, de Meudon, détruits par les bombes, publiées à leur tour, encadrent pour ainsi dire de leur décor toutes ces apparitions funèbres. Gustave Doré a, lui aussi, son dessin de la *guerre,* sabres et baïonnettes brillant dans la nuit par-dessus les morts, tandis que fuient les bestiaux à travers les chaumières dévastées. Médiocre d'ailleurs.

Émile Bayard saisit le *moment psychologique;* mais les deux égratignures blanches qui indiquent l'éclat de l'obus ne portent pas l'effroi avec elles et l'on cherche pourquoi les gens sont tombés. Il a mieux réussi dans son dessin de la mort du commandant Baroche, la meilleure de ses œuvres de siége.

Des images plus douces, mais d'un sentiment mélancolique, suivent un sentier parallèle. C'est le *Soldat du Christ,* jeune prêtre ambulancier mourant sur la neige, auquel répond l'*Héroïne chrétienne,* sœur de charité qui expire frappée comme lui. La mort authentique du frère Néthelme inspire ces images, qu'on entremêle avec celles où l'on voit périr dans le combat les commandants de mobiles Dampierre et Grancey. Ainsi se prépare et commence toute une catégorie de scènes qui se poursuit même au delà du siége et qui dure encore aujourd'hui : peuple de jeunes veuves, de fiancés pensant l'un à l'autre au clair de la lune, celui-ci sur le champ de bataille, celle-là dans sa chambre ; morts regrettés comme Henri Regnault, etc.

Les journaux illustrés abondent en dessins sur les ambulances ; l'*Illustration* en donne un, entre autres, signé Lançon, qui est bien disposé et d'un certain accent, rappelant les bois anglais.

La note dramatique, au point de vue de théâtre, d'anecdote, s'appuyait en même temps sur la Lorraine et l'Alsace. C'est là qu'on mettait les femmes résistant aux Prussiens qui voulaient leur faire violence, les femmes attachées demi-nues à des arbres et que les vainqueurs allaient frapper à coups de fouet ou de bâton ; là, que le peintre Müller plaçait les scènes, reproduites en gravure et en photographie, de jeunes gens jurant de venger leur mère que fusillent les Allemands.

La trace des otages que ceux-ci emmenaient sur les chemins de fer, pour empêcher les francs-tireurs d'en enlever les rails, ou celle des paysans qu'ils faisaient travailler aux tranchées devant nos forteresses, je ne la retrouve pas saillante. Nous nous passionnions souvent plus à propos du fait imaginaire que pour le fait authentique.



LA SEULE MANIÈRE D'ENTRER DANS PARIS

Il est vrai que la caricature reprenait les mêmes choses d'une façon plus simple. Si un obus tombait dans les rues de Paris, les femmes en étaient quittes pour montrer leurs mollets en se jetant à terre. Elle troublait le réveillon du roi Guillaume en lui envoyant une bombe dans son plat de choucroûte, et si le Prussien serrait de trop près une Alsacienne, un franc-tireur se trouvait subitement derrière, qui de la pointe de sa

baïonnette contrariait les projets du fils d'Arminius. De même elle s'égayait du bœuf gras de 1871, qui serait un cheval maigre. Les Prussiens, selon elle, n'entreraient à Paris que s'ils se décidaient à se mettre à califourchon sur des obus. Nous avons vu à peu près la même idée dans l'album allemand du *Kladderadatsch*, intitulé : *Schultze et Müller sur le théâtre de la guerre*, où les deux bourgeois enfourchent des obus pour pénétrer dans Paris afin de voir ce qui s'y passe.

Mais enfin l'heure a sonné de capituler.

L'imagerie se lamente et en appelle à l'avenir, à la revanche. La caricature est âpre et frémissante. Trochu, Jules Favre, Ducrot, elle leur fera expier leurs imprudentes proclamations, leurs grands mots héroïques, leur naïveté à croire à l'application de la galvano-rhétorique, procédé dont on n'a plus retrouvé le vrai secret depuis 1792.

Le plan de Trochu, les larmes de Jules Favre et le « mort ou vainqueur » servirent donc à une salade d'accessoires burlesques que la caricature retourna fiévreusement.

Une blanchisseuse repassait la Marne, Trochu était pris dans une ratière, avec les grandes oreilles pointues dont le décorait le crayon satirique. Son plan était mis en musique. On le déguisait en « sombre polichinelle ». Des paysans lui demandaient s'il fallait trois ans à son plan pour mûrir, comme aux plants d'asperges. On en faisait un jésuite. On le montrait défendant la France avec un encrier plein des larmes de Favre, ou bien aidant celui-ci à passer aux Prussiens la clef de Paris pardessus les remparts. De Moltke lui tirait l'oreille et le renvoyait à Saint-Cyr. On le mettait au pilori avec Guillaume et Napoléon III. Quant à Jules Favre, il inondait tellement de ses pleurs l'appartement de Bismarck à Meaux, que celui-ci était obligé de se réfugier sur une table d'où, avec une ligne, il repêchait notre malheureux négociateur. Une autre fois il pleurait agenouillé devant le roi de Prusse. Ailleurs, lui encore et Trochu s'entendaient avec les chefs ennemis.

On ne savait à qui, à quoi s'en prendre. Ici on voit un soldat qui, séduit par les victuailles que la capitulation va lui apporter, jette du haut des remparts son fusil aux ennemis. Là c'est la République attachée à un poteau, tandis que Guillaume excite la meute allemande à la curée. Cette dernière planche est signée Patrioty, pseudonyme probable de Pilotell. L'imagerie représente Paris signant en pleurant sa capitulation. Et puis apparaissent les Frances vêtues de deuil, blessées, malades, renversées, l'épée brisée dans la main; les compositions où l'on nous montre la patrie combattant, désespérée, au milieu de ses enfants égorgés.

Après la capitulation, trente mille Prussiens entrent dans Paris. Des

caricatures, postérieures et rétrospectives en général, s'ingénient à ridiculiser de toutes les façons l'attitude des vainqueurs. Il est curieux de voir comme, sous l'agile satire parisienne, ces vainqueurs se transforment presque en captifs humiliés. Voici une grande planche. Les Prussiens, trop longs, trop courts, trop gros, s'entassent derrière les grilles des Tuileries. La façon dont ils y sont disposés rappelle les loges des animaux au Jardin des plantes. Deux factionnaires français semblent les garder. Une affiche porte ces mots : « Il est défendu de rien jeter aux bêtes. » Tout ce qu'on fait sur l'entrée des Prussiens est dans cet esprit. C'est à qui saura le mieux les figurer honteux, houspillés, pourchassés hors des maisons, parqués pour la curiosité des Parisiens sous les huées des gamins. Parmi eux nous retrouvons nos balayeurs, nos bottiers, nos marchands de lorgnettes qui nous prient humblement de leur pardonner et de leur conserver notre clientèle ! L'entrée des Allemands, c'est encore le cortége du bœuf gras. Pendant deux jours nous gardons prisonniers trente mille Prussiens. Telle est bien, naïve, absolue, l'idée qui, par le mystère de l'imagination patriotique, se forme dans la plupart des cerveaux. Un peu de colère se manifeste pourtant à propos des cocottes qui allèrent se divertir à Saint-Denis avec les Allemands. « Parbleu ! dit énergiquement un voyou à l'une d'elles, ç'a toujours été vos Prussiens qui vous ont fait vivre ! » Après la Commune, du reste, la caricature se servira encore de ces filles de Saint-Denis comme d'un témoignage des alliances des Allemands avec les socialistes de l'Hôtel de ville. Le souvenir de Cambronne fut aussi évoqué pendant le séjour du corps ennemi aux Champs-Élysées. Aux étalages des libraires fut suspendue une large feuille de vigne tout éclatante d'un vert cru. La page contenant la feuille de vigne se retournait, et alors apparaissait le *mot* de Cambronne avec des contours démesurés simulant les profils de Guillaume, de Bismarck et de Napoléon. Chansons, complaintes, couplets illustrés accompagnent comme toujours la caricature au moment de l'entrée des Prussiens.

L'armistice se signe, puis la paix. Une image célèbre cette paix, à laquelle font bon accueil nos soldats portant des palmes. Le départ des Prussiens et les milliards à payer vont défrayer à leur tour la caricature.

De tous côtés on dessine les Allemands chargés de nos dépouilles, parmi lesquelles figure avant tout la pendule. On symbolise Guillaume en bonhomme sculpté de la Forêt-Noire, ayant une pendule sur le ventre. Il rentre à Berlin juché sur une charrette de déménagement. Bismarck et l'empereur d'Allemagne, faisant leurs comptes, trouvent qu'ils ont remporté plus de pendules que de gloire. La tête de Napoléon devient un cadran dont ses moustaches sont les aiguilles et marquent les heures des

événements néfastes. Celle-ci a été imitée en Allemagne. On complique tout à fait la même idée en mettant la tête de Guillaume casquée au milieu d'un autre cadran. Seulement cette tête découpée est mobile et peut tourner autour d'un petit pivot, de sorte que la pointe du casque aille s'appliquer tour à tour aux heures où sont inscrits des commentaires et des légendes.

Les Prussiens évacuent les forts de Paris. On dresse, pour cet événement, dans les journaux comiques, une colonne commémorative qui n'est autre qu'un clysopompe triomphal. On nettoie la place qu'ils ont salie, et puis on leur crie : « Pas adieu ! mais au revoir ! » C'est la revanche consolatrice qui maintenant va remplir les esprits. *Remember*, tel est le titre d'une des premières caricatures plutôt symboliques que railleuses, qui inaugureront l'arrivée de toute une série de compositions sérieuses auxquelles va se consacrer l'imagerie. *Remember !* murmure la France sanglante en apparaissant, le glaive en main, près de Guillaume qui dîne.

Alors dans les compositions symboliques surgit l'Avenir qui épouvante Bismarck et son maître en leur montrant le futur triomphe de la France. Au milieu des festins des vainqueurs s'inscrit sur la muraille le Mané, Thécel, Pharès de la République. Des génies armés viennent relever la Patrie abattue et lui promettent la vengeance. Des anges chassent les oiseaux de proie qui tourbillonnent autour de la blessée. Elle se sépare avec désespoir de ses filles bien-aimées, la Lorraine et l'Alsace. Mais elle se retrouvera unie à elles dans l'auréole d'une gloire future. Chacun cherchant ainsi des variantes avec lesquelles il apaise sa douleur.

Le succès de l'emprunt des deux milliards fait venir un sourire de plaisir sur les figures. C'est une sorte de victoire. Jamais l'Allemagne n'aurait trouvé tant d'argent dans ses coffres ! Et l'on voit avec satisfaction le général Pouyer-Quertier mettre en bataille ses écus. On fait écraser Guillaume sous le poids des milliards que jette sur lui le ministre des finances. Les Prussiens ne peuvent rentrer chez eux parce qu'il leur faut attendre les milliards.

C'est vraiment bizarre comme on se raccroche à n'importe quoi pour s'en faire un titre d'amour-propre, un cataplasme aux blessures. J'aime mieux la *Vie parisienne* dessinant plus tragiquement une France avec les cinq couteaux douloureux des milliards plantés dans son cœur saignant. Mais appeler mendiante et gueuse l'Allemagne et se figurer que nous lui jetions dédaigneusement notre argent à la face soulageait plus d'une âme oppressée ou persuadée que, sans la trahison, l'impéritie de nos chefs, nous aurions triomphé haut la main !

Après la signature du traité de paix, Paris se précipita hors de ses

remparts pour voir les lieux occupés par l'ennemi et les ravages amenés par le siége tout alentour. Ce fut l'époque de la photographie. Les vues des villages en ruine, des batteries et des redoutes prussiennes, de groupes de soldats allemands foisonnèrent, et vinrent s'ajouter aux vues intérieures de remparts, aux épreuves variées de nos gros canons entourés de marins, la *Joséphine* et la *Valérie* entre autres, ainsi qu'on avait baptisé les deux principales de nos pièces d'artillerie, vues et épreuves tirées pendant le siége. Et quand tout fut terminé, l'imagerie compléta ou commença ses séries dans tous les formats et tous les modes, en grandes planches contenant plusieurs sujets ou en planches successives. Les combats y figurèrent les uns après les autres, le plus souvent en lithographie coloriée ou sur papier teinté, quelquefois en chromolithographie, ou en gravure sur bois, enfin en photographie, comme la suite intitulée : *Souvenirs de Buzenval.* Les planches résumant toute une catégorie de faits en plusieurs sujets sont assez nombreuses. Tantôt elles comprennent l'ensemble de la guerre, l'ensemble du siége de Paris, tantôt elles sont spéciales aux vivres, à la poste et aux ballons, aux exploits individuels, comme celles où se trouvent réunis Vinay, Cellier, M[me] Philippe la cantinière, etc., héros des reconnaissances faites autour de Paris. L'album des frères de la doctrine chrétienne, racontant leurs services et leurs souffrances, doit être joint à ces catégories de spécialités. Le siége culinaire en fournit une grande quantité, dont quelques-unes comiques, quelques-unes violentes comme celle qui est intitulée *les Spéculateurs conjurés ;* des vers les entourent souvent.

Les imprimeries d'Épinal produisent beaucoup d'imageries de batailles, sans égaler cependant la production de Paris. Dans l'ordre tout à fait inférieur de ces images, on dore volontiers, pour mieux séduire le public, les poignées de sabre, les boutons d'uniforme, tout ce qui est métallique. Metz publie une série particulière relative à son siége. En général, dans l'imagerie, on cherche autant que possible à opposer nos succès ou plutôt nos exploits isolés aux excès commis par les envahisseurs. Les planches de costumes de l'armée allemande sont assez abondantes ; on les affichait à l'intérieur des postes militaires de Paris, pour les faire connaître aux combattants et leur apprendre à éviter des méprises. Beaucoup de vues panoramiques de la ville prises du dehors après coup, beaucoup de cartes, de plans historiés, constituent encore un fonds très-considérable. L'imagerie de Weissembourg parut s'être faite allemande assez vite ; du moins elle publia des planches de batailles dans un sentiment prussien avec doubles titres en français et en allemand. La province publia aussi des caricatures, mais en petit nombre. Marseille,

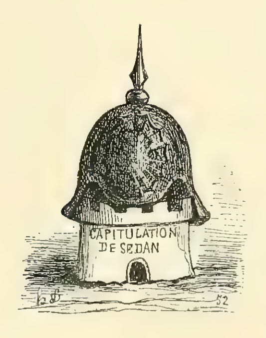
Bordeaux, Rouen, Lyon, Grenoble, en furent les principaux centres.

Certaines mais rares analogies entre des caricatures allemandes et des caricatures françaises ont été parfois de simples coïncidences amenées par l'analogie des faits; ainsi, de même que les Amazones de Berlin, par exemple, arrêtent les turcos, chez nous les amazones parisiennes de l'ingénieur Félix Belly désarment les Prussiens. Parfois ces analogies viennent d'imitations. Aux avant-postes il s'est échangé de temps en temps ou conquis réciproquement des journaux avec ou sans illustrations. De là la publication dans les deux pays de la *tête phrénologique* de Napoléon III arrangée au moyen de dates et de petits sujets historiques figurant les traits et saillies de son visage, du *cadran* dont ses moustaches forment les aiguilles; de là la copie ultérieure d'une caricature du *Kladderadatsch* sur l'Assemblée de Bordeaux et intitulée : *Profession de foi des candidats au pouvoir*. Cette copie pure et simple du dessin allemand est signée « Valmar ».

Parmi les curiosités de la caricature et de l'imagerie, il ne reste plus à signaler encore que l'usage assez fréquent des doubles têtes qui donnent une seconde figure quand on les renverse, et celui des cartes à deux têtes qui est du même genre. Enfin, la faïence a reproduit au fond de ses assiettes plusieurs des séries caricaturales faites sur le siége de Paris. Et je terminerai en constatant que si, dans l'imagerie, il y a du côté des Allemands plus de soin, plus d'ampleur souvent, il y a de notre côté dans la caricature plus de jet, de souplesse, de variété et d'entrain.

DURANTY.

(*La suite prochainement.*)



LES

# DESSINS DU PARMESAN



Mazzuoli dit le Parmesan fut plus dessinateur que peintre. Si ses tableaux sont rares, même dans les galeries nationales, en revanche ses dessins abondent à tel point dans les collections publiques et privées, que l'on serait tenté de croire qu'il travaillait nuit et jour et des deux mains à la fois. Sans s'inquiéter des procédés, il dessinait partout où il trouvait un crayon noir ou rouge, une mine d'argent, une plume, un pinceau gonflé de bistre ou d'encre et une feuille de papier blanc, teintée ou recouverte d'une préparation crayeuse. Aussi ses œuvres accusent-elles un esprit plus expansif que méditatif, une imagination plus éveillée que large et un cœur plus facile à l'impression qu'à l'émotion. Les grandes compositions qui demandent des recherches historiques, des combinaisons réfléchies, n'étaient guère son fait, bien qu'il ait osé parfois les aborder; sa nature active, son intelligence paresseuse, le portaient de préférence à tracer une ou deux figures qu'il exécutait sans se préoccuper de mettre le sentiment intérieur d'accord avec l'habitude extérieure. Le Parmesan dessinait comme le pommier produit ses fruits, sans penser.

Malgré ces défauts, on recherche les dessins du Parmesan pour leur



FEMME TENANT UNE VICTOIRE A LA MAIN

D'après un dessin du Parmesan (collection de M. É. Galichon).

exécution habile, pour leurs effets remplis de charmes et surtout pour l'agrément exquis des figures. Les Carrache eux-mêmes, ces sévères pédagogues, n'ont pu se défendre contre la grâce du Parmesan, et Augustin Carrache l'a célébrée, dans son Canon de peinture, avec « le « dessin de l'École romaine, le mouvement et les ombres des Vénitiens, le « beau coloris de la Lombardie, le style grandiose de Michel-Ange, la



DIANE CHASSERESSE

D'après un dessin du Parmesan (collection de M. É. Galichon).

« vérité et le naturel du Titien, le goût pur et souverain du Corrége, la « prestance et la solidité de Pellegrini et l'invention du docte Prima- « tice. » Il est juste d'ajouter que les Carrache recommandaient de ne prendre de cette grâce qu'avec mesure, le Parmesan l'ayant malheureusement poussée jusqu'à l'affectation.

Il faut donc savoir faire un choix parmi les dessins du Parmesan, et il importe de discerner ceux qui sont du commencement de ceux qui

appartiennent à la fin de sa carrière. Tant que cet artiste reste soumis à l'influence de Raphaël, il consulte la nature, recherche l'élégance et la noblesse du style sans cesser d'être vrai et produit des œuvres que l'on peut qualifier d'excellentes. A ses femmes il donne des formes amples et solides, des attitudes simples, comme le témoigne la figure qui tient à la main une Victoire et qu'il a dessinée d'après nature pour en faire plus tard la déesse protectrice de Rome ou de la sculpture. Si parfois, ainsi que dans la *Diane* que nous reproduisons ici, on remarque quelque recherche dans la pose, il ne dépasse jamais les bornes imposées par les règles d'un art sérieux. Sa *Diane* est d'une nature trop robuste pour qu'elle songe à séduire par la distinction affectée du corps ou par la coquetterie des manières.

Malheureusement le Parmesan ne devait pas toujours se renfermer dans ces sages limites. Ses figures charmantes et gracieuses furent chaudement accueillies, et l'artiste, enivré par les louanges, voulut se concilier davantage les faveurs du public en cherchant un attrait plus touchant et plus compliqué, une certaine morbidesse, une certaine langueur mélancolique, comme dans l'adorable figure de l'*Espérance,* que Marc-Antoine a gravée avec un art achevé. S'il s'était arrêté là, nous n'aurions que des éloges à lui décerner; mais, désireux de s'accommoder aux goûts capricieux d'un public épris plutôt du nouveau que du beau, il ne tarda pas à délaisser le monde réel pour le domaine de la fantaisie pure. Les faïenciers, les émailleurs, les bronziers, les orfévres, les ivoiriers, aimaient à travailler d'après les compositions d'un maître que le public raffiné prisait tant; aussi le Parmesan fut-il de leur part assiégé de sollicitations qu'il n'eut pas le courage de repousser. Alors les croquis sortent de son crayon comme les vers de la plume de l'Arioste; il n'a plus le temps de se recueillir, de dessiner à main reposée; chaque jour il faut qu'il fournisse des dessins à la douzaine et il tombe dans le maniérisme. Pendant quelque temps sa manière ne sera qu'une grâce prétentieuse encore contenue, et ses compositions offriront une certaine recherche réfléchie, comme dans cette scène pastorale qui eût charmé l'Italien Vasari, grand admirateur des paysanneries du Parmesan, mais qui eût singulièrement étonné Paul Potter ou Teniers, habitués à peindre de vrais animaux et de vrais paysans.

Une fois sur la pente de l'afféterie, le Parmesan ne s'arrêtera plus; chez lui le goût s'affinera et se modifiera à tel point qu'il désapprendra peu à peu à parler correctement et qu'il ne sera bientôt plus qu'un rhéteur auquel échappe le sens exact des mots. Il ne saura plus faire de figures fortes et simples; ses saints auront des corps émaciés, leurs gestes

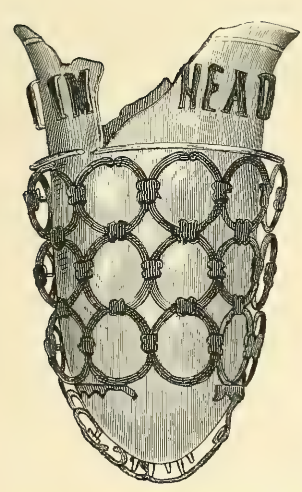
seront pleins d'emphase; ses femmes auront une stature ridiculement élancée, leurs manières seront d'une écœurante mièvrerie. Désormais la convention régnera en maîtresse absolue dans les œuvres de ce maître, où le style ambitieux et les attitudes tourmentées font un étrange contraste avec la nullité de la pensée et la négligence de la forme. La femme placée en tête de cet article appartient à la dernière évolution de l'esprit affadi et rétréci d'un élève de Raphaël qui, après avoir créé tant d'adorables figures, arriva insensiblement à traiter l'Art avec le sans gêne et l'impertinence d'un fabricant en vogue. Triste fin que ne devront jamais perdre de vue les artistes tentés de sacrifier aux caprices et aux exigences du public, au lieu de demeurer fidèles à l'étude consciencieuse et soutenue de la nature.

ÉMILE GALICHON.



# LES MONUMENTS D'ART

## DÉTRUITS A STRASBOURG




Quand nous avons visité Strasbourg pour la dernière fois, un an s'était déjà écoulé depuis le bombardement et des réparations actives avaient atténué l'horreur du spectacle primitif. Aux yeux de ceux qui venaient de contempler les ruines de Saint-Cloud, Strasbourg n'était pas trop à plaindre. N'avait-il pas conservé sa cathédrale, ses principales églises, ses rues les plus pittoresques! Les quartiers sacrifiés ne pouvaient-ils pas, grâce à l'argent français libéralement distribué par les vainqueurs, renaître rapidement de leurs cendres, plus brillants qu'avant le siége! Et qu'importait après tout la perte d'édifices modernes, tels que le théâtre, le musée, les casernes, que l'on arriverait, sans trop d'efforts, à reconstruire sur leur ancien plan, ou d'après des plans nouveaux plus séduisants!

Telles étaient en général les impressions des touristes de l'automne de 1871, et j'avoue que de prime abord je ne fus pas éloigné de me ranger à leur avis. Le plaisir que j'éprouvai à rencontrer encore debout et presque intacts quelques-uns des monuments dont le sort m'avait inspiré le plus d'inquiétudes, — la charmante maison en bois sculpté qui forme l'angle de la place de la cathédrale, le Frauenhaus ou maison de Notre-Dame, l'hôtel du commerce, construit par Specklé, en 1585, — ne contribua pas médiocrement à me faire pencher du côté de l'optimisme. La

part de l'exagération me sembla grande, et le mal nullement irréparable.

Il faut démasquer ces replâtrages habiles, interroger les archives et les bibliothèques, et, cessant de mesurer la valeur de ce qui a péri à la valeur de ce qui a été sauvé, envisager les pertes en elles-mêmes, dans leur importance absolue, pour comprendre la variété et la grandeur des désastres. On découvre alors à quel point les simples citoyens, les artistes et les érudits ont été simultanément frappés, et combien de documents précieux, de chefs-d'œuvre, ont subitement et à jamais disparu du domaine de l'étude et de la récréation.

Nous citerons en premier lieu les antiquités nationales, les souvenirs locaux et patriotiques qui tenaient tant au cœur des bons Strasbourgeois. L'art n'y avait peut-être pas une part bien grande, mais quand il s'agit de bijoux de famille, vient-il à l'idée de quelqu'un de s'enquérir de leur poids en or ou en argent et de leur valeur vénale? C'était ce fameux pot en bronze, que les Zurichois amenèrent à Strasbourg, en 1576, rempli d'une bouillie de mil encore chaude, pour montrer avec quelle rapidité ils voleraient au secours de leurs alliés, en cas de danger. « Ils nous l'ont prouvé ces bons Suisses, dit M. Reuss dans un article éloquent sur l'incendie de la bibliothèque [1], à trois cents ans de distance, en venant si simplement et avec tant de noblesse arracher nos femmes et nos enfants à ce bombardement sans relâche, sous la pression duquel le général Werder espérait briser l'énergie des citoyens de Strasbourg. »

Dès le XVI[e] siècle, l'illustre poëte alsacien Fischart, le traducteur de notre Rabelais, célébrait ce naïf témoignage de dévouement, dans son « Glückhafft Schiff », le vaisseau fortuné de Zurich, et le voyage des Zurichois ne cessa jamais d'occuper une place d'honneur dans la mémoire du peuple. Il y a quinze ans, le peintre Théophile Schuler lui emprunta le sujet d'une grande composition, exposée au Salon de 1857 et acquise plus tard par le Musée de la ville, moyennant la somme de 4,000 francs. Aujourd'hui, le pot de bronze, et les précieuses éditions de Fischart, et le tableau de Schuler, tout a disparu.

Les souvenirs de la première Révolution, qui remplit Strasbourg de ses grandeurs et de ses crimes, et qui cimenta pour toujours l'union de l'ancienne ville libre avec la France, n'étaient pas moins populaires : c'était le bonnet phrygien en fer-blanc, fixé sur la flèche de la cathédrale, l'encrier en faïence du farouche accusateur public Euloge Schneider.

Puis venait la vieille bannière en soie blanche, ornée d'une peinture de la Vierge et vénérée à l'égal d'un palladium. On l'attribuait

1. *Revue critique d'histoire et de littérature*, numéro du 1[er] septembre 1871.

généralement au moyen âge, mais elle portait entre les fleurons de la couronne une date beaucoup plus récente, 1589, si j'ai bonne mémoire. Comme elle ne se ressentait pas du style qui régnait à cette époque à Strasbourg sous l'influence de Tobie Stimmer, de W. Ditterlin et de quelques autres, il est probable qu'elle n'était que la répétition littérale d'une bannière plus ancienne et d'un type consacré. D'après l'auteur de *Strasbourg illustré,* M. Piton, il existait à la bibliothèque un tableau sur bois, style byzantin, dont elle était une copie « alsatisée ». Nous croyons que « l'alsatisation » remontait plus loin, car si elle avait été contemporaine de notre bannière, c'est-à-dire de la fin du XVIe siècle, elle aurait présenté un caractère tout différent.

Ces sortes de monuments étaient fort rares dans une province où la guerre de trente ans avait accumulé tant de ruines, encore accrues par les invasions subséquentes des soudards de l'Empire germanique. Ils personnifiaient aux yeux du peuple la splendeur, l'héroïsme d'un autre âge, et leur langage pittoresque entretenait dans son cœur le culte de la patrie et des sentiments généreux. Sans vouloir nous arrêter à de vaines récriminations, n'est-il pas permis de signaler cette singulière ironie du sort : les Allemands, ces prétendus restaurateurs de l'ancienne Alsace, sont précisément les destructeurs de ces vestiges du passé et brisent le frêle lien poétique qui rattachait encore l'Alsace à l'Allemagne? Que leurs professeurs s'évertuent maintenant à inculquer aux Strasbourgeois l'histoire de leurs ancêtres du moyen âge et de la Renaissance, ils ne s'élèveront jamais à l'éloquence de ces reliques patriotiques et ne prêcheront plus qu'à des sourds.

Les monuments que nous allons aborder présentaient un intérêt plus général. Quelques-uns brillaient au premier rang et faisaient partie du patrimoine de l'humanité tout entière. D'autres, plus modestes, remplissaient dans la chaîne de la tradition l'office d'anneaux et procuraient à l'archéologie les matériaux les plus utiles. L'administration strasbourgeoise des trois derniers règnes ayant négligé de les installer d'une manière convenable, de les mettre en lumière, de les faire valoir, ils étaient à peu près ignorés du grand public. Les érudits seuls apprécieront toute l'étendue de leur perte.

Nous commencerons par le Musée de peinture et de sculpture dont la destruction a excité les regrets unanimes de tous les amis de l'art.

Trois de ses tableaux, le *Mariage mystique de sainte Catherine,* attribué à Memling, la *Sainte Apolline,* du Pérugin[1], la *Dispute dans un*

1. Il en existe une belle gravure au burin par J. Bein. 1842. (Le Blanc, n° 6.)

*cabaret*, d'A. Ostade, auraient fait honneur à n'importe quelle galerie. Le premier, une des œuvres les plus remarquables de l'école de Bruges, a successivement été attribué à Lucas de Leyde,— dénomination absurde et surannée,— à Memling, à Gérard David, sans que le débat entre ces deux derniers ait été vidé. Si son coloris chaud et harmonieux, si la douceur ineffable de ses figures, rappelaient Memling, sa netteté, la vigueur et l'aisance de sa composition faisaient pencher la balance en faveur du maître découvert par M. Weale. Aujourd'hui, il serait difficile de prolonger la discussion, car le *Mariage de sainte Catherine* est irrévocablement rayé du domaine de l'art; aucun des nombreux photographes qui se sont pris d'une passion si subite pour les ruines n'a songé à reproduire ce bijou quand il existait encore, et pas la moindre copie, pas la moindre gravure ne transmettra son image à la postérité.

Comme les autres tableaux, statues et bustes anciens du Musée ont été décrits et appréciés à différentes reprises par les auteurs français et allemands, nous croyons devoir renvoyer nos lecteurs à ces descriptions et consacrer notre attention à des monuments moins connus.

C'est ainsi que nous citerons parmi les œuvres alsaciennes, presque toutes confinées dans une petite salle à part, située au bout de la galerie, plusieurs tableaux fort intéressants : une *Vierge* du tendre Gabriel Guérin, le maître de la plupart des artistes alsaciens aujourd'hui en renom; un *Berger buvant à une fontaine*, de Heim[1]; puis des toiles plus récentes que l'on a aperçues un instant au palais des Champs-Élysées : les *Schlitteurs*, de Brion (Salon de 1853), le *Musée du Grand-Duc*, de Jundt (1864), le *Pygmalion*, de M. Schutzenberger (1864), la *Sirène*, une des meilleures compositions de M. Ehrmann (1865), etc., etc.

Quelque déplorable que soit la disparition de chacune de ces œuvres prises isolément, il y aurait de la mauvaise foi à exagérer aujourd'hui l'importance d'une collection de quatrième ordre, dont nous n'avons jamais fait un cas extrême. Nous n'insisterions pas davantage sur la gravité de cette catastrophe, si les conquérants ne proclamaient pas si haut que tout le mal peut être réparé avec de l'argent. L'ostentation qu'ils mettent à allouer 600,000 francs à la reconstruction et à la reconstitution de notre musée rappelle vraiment par trop les principes esthétiques du fameux consul Mummius, le destructeur de Corinthe. Comme ce Werder de l'antiquité, ils nous procureront du neuf à défaut de vieux, et se croiront quittes. Mummius, dit l'histoire, recommanda bien vivement aux individus chargés de transporter en Italie les tableaux et les statues des

1. M. Henner, qui a toujours eu une grande estime pour son compatriote Heim, et qui s'est assimilé ses qualités remarquables, possède une bonne copie de ce tableau.

grands maîtres, de veiller avec soin à cette précieuse marchandise; en cas de perte, ils seraient forcés de les remplacer, « *si eas perdidissent, novas eos reddituros* ».

Réservons nos regrets les plus amers pour la vieille église gothique construite en 1254, affectée au culte protestant en 1681 sous le nom de *Temple-Neuf*, et bourrée de trésors aussi nombreux que variés. Peu de désastres dans l'histoire peuvent se comparer à ce fatal incendie du 24 août qui a anéanti ce magnifique ensemble. Dans la nef se trouvaient une Danse macabre importante, découverte sous le badigeon en 1824, et longuement décrite dans le *Strasbourg illustré* de M. Piton; de belles stalles sculptées du moyen âge; des bustes du statuaire Ohmacht qui, né en Allemagne, consacra son talent si remarquable à l'embellissement de Strasbourg, sa patrie adoptive. Le chœur renfermait les bibliothèques de la ville et du séminaire protestant, les plus riches de France après celle de la rue Richelieu, évaluées ensemble à 400,000 volumes; le musée d'antiquités; un médaillier considérable contenant la série presque complète des monnaies frappées à Strasbourg, et de belles pièces romaines, gauloises, françaises et étrangères; de superbes vitraux peints; les portraits des anciens magistrats et professeurs; les souvenirs nationaux dont nous avons déjà parlé, et une foule de curiosités et d'objets d'art plus précieux les uns que les autres.

Il est impossible de reconstituer aujourd'hui le tableau même le plus vague, le plus incomplet, de toutes ces richesses, car leurs catalogues manuscrits ont péri avec elles, et les savants ou artistes d'Alsace, rassurés par leur conservation dans un édifice public, n'ont pas songé à les éterniser par la plume ou le burin.

Le seul travail d'ensemble que nous possédions sur les monuments archéologiques proprement dits est le *Museum Schœpflini*, publié en 1770 par J.-J. Oberlin; encore n'a-t-il pas été achevé. Le fascicule qui a vu le jour ne comprend qu'une partie des collections qui ont été données à la ville par l'éminent auteur de l'*Alsatia illustrata*, et qui ont servi de noyau au musée d'antiquités (les Monuments lapidaires, avec trois planches). La description des marbres, des vases, des gemmes, des monnaies, etc., n'a jamais paru. Pour tout le reste, nous sommes réduits à des notices fragmentaires disséminées dans les recueils les plus variés[1].

1. Voici en quels termes le dernier numéro de la *Revue celtique* s'exprime au sujet de « l'admirable collection d'antiquités gallo-romaines » : « La vallée du Rhin a été habitée par des populations celtiques avant d'être envahie par les tribus germaines, et les époques gauloises et gallo-romaines y ont laissé, de ce côté-ci du Rhin surtout, un grand nombre de souvenirs. Ils avaient été réunis dans le Musée de Strasbourg. Il y

Nous avons des données plus précises sur les monuments de l'art typographique devenus la proie des flammes. Les incunables se comptaient par milliers. D'après M. Reuss, la bibliothèque de la ville en possédait près de 5,000, celle du séminaire 4,300, dont 1,134 non datés[1].

Si du côté des estampes (frères Aubry, van der Heyden et autres graveurs alsaciens médiocres) la perte ne fut pas bien grave, elle n'en fut que plus regrettable en ce qui concerne les livres à figures, les éditions du xvi[e] siècle. Nous avons retrouvé dans nos notes l'indication d'une foule de volumes rarissimes ornés de gravures de Baldung Grien, de Schäuffelin, d'Urs Graf et d'autres maîtres de la xylographie allemande.

Des jolis vitraux peints de la bibliothèque[2] il ne reste plus que quelques copies publiées dans l'*Histoire de la peinture sur verre* de M. de Lasteyrie (pl. xci, xcviii, xcix).

Il faudrait de longues et pénibles recherches pour recueillir quelque mention des nombreux manuscrits[3] enlevés pour toujours à la science de l'art. La perte qui prime en quelque sorte toutes les autres est celle

avait là, entre autres monuments, une précieuse collection de bas-reliefs mythologiques du plus grand intérêt pour l'étude de la mythologie celtique. Quelques-uns ont fait l'objet d'intéressants travaux publiés par M. F. Chardin dans la *Revue archéologique.*»

Le célèbre vase gallo-romain, découvert en 1825 dans les environs de Strasbourg, a été décrit et reproduit par M. Schweighäuser dans le seizième volume des *Mémoires de la Société des antiquaires,* et par M. Sauzay dans ses *Merveilles de la Verrerie;* c'est à ce dernier ouvrage que nous empruntons la gravure qui se trouve en tête de cet article. M. Labarte, qui le mentionne également dans son *Histoire des Arts industriels,* place sa date entre le iii[e] et le iv[e] siècle (t. IV, p. 536.)

1. On peut voir dans le *Voyage bibliographique* de Dibdin la description d'un certain nombre d'entre eux (trad. fr., t. IV, p. 347 et suiv.).

2. L'un d'eux, daté de 1589, représentait la forteresse de la science et le camp de ses ennemies : l'ignorance, la peur, la paresse, la volupté, l'arrogance, etc. D'autres, exécutés par les frères Linck, de 1620 à 1632, pour la chartreuse de Molsheim, illustraient la vie des Pères du désert, d'après les compositions de Martin de Vos gravées par J. Sadeler.

3. Le catalogue de Hænel en énumère 1,300. D'après M. Reussner, bibliothécaire du séminaire (cité par M. Reuss, *Revue critique*, p. 167), la ville en possédait environ 1,600, et le séminaire 800. Les renseignements sur leur valeur artistique manquent presque absolument. Voici les seuls détails que nous avons pu recueillir à ce sujet : *Codex argenteus,* vi[e] siècle, écrit en caractères d'argent sur fond de pourpre; — *Collection des Canons de l'Église,* faite en 788 par les ordres de Rachion, évêque de Strasbourg (fonds Schœpflin), entrelacs jaunes, rouges, verts, d'un goût assez timoré, nullement comparables aux magnifiques compositions irlandaises contemporaines que l'on trouve dans les monastères de la Suisse; initiales fort pittoresques, formées de poissons; sa reproduction occupe quatre planches des *Peintures et ornements de manuscrits,* de M. de Bastard.

de l'admirable ouvrage connu sous le nom de *Hortus deliciarum*. Exécuté entre les années 1159 et 1175 par l'illustre Herrade de Landsperg, abbesse de Hohenbourg, en Alsace, il méritait d'être appelé le chef-d'œuvre de la peinture allemande du XII^e siècle, et si sa disparition ne touchait pas le monde civilisé tout entier, nous dirions que l'Allemagne s'est punie elle-même en anéantissant, comme à plaisir, une des pages les plus glorieuses de ses fastes artistiques.

Ce qui nous a le plus frappé quand nous avons parcouru ce splendide in-folio, il y a trois ans, c'est l'indépendance de son auteur, la variété et l'élévation de ses vues. Nous n'avons évidemment pas affaire à un enlumineur ordinaire, à un scribe patient et borné, à un stérile compilateur de lieux communs. Aucune des grandes idées du siècle n'est étrangère à Herrade. Son horizon s'étend au delà des limites étroites du savoir monastique, et comme celui de cette autre religieuse célèbre du moyen âge, Hroswitha, il nous offre des échappées sur le vieux monde romain, qu'elles costument et travestissent toutes deux avec une naïveté adorable. Les muses figurent dans cette vaste encyclopédie aussi bien que les patriarches et les prophètes. Apollon y conduit le char du soleil. Socrate et Platon y siégent sous l'égide de la philosophie. Puis cette imagination intarissable invente les scènes les plus bizarres, les motifs les plus fantastiques, prête aux croyances les plus mystiques une forme pittoresque et entasse une telle quantité de matériaux, qu'on retrouve parmi eux les mœurs, les traditions, les ustensiles les plus obscurs du moyen âge.

Mais le côté artistique n'est nullement négligé pour cela, et les beautés qu'il nous offre sont de premier ordre. On admire d'abord la noblesse des figures, la science et la richesse du groupement, puis on s'extasie devant la grâce et le fini des détails, devant cette technique aussi sûre que délicate. Herrade n'a emprunté à l'art byzantin que ses bonnes qualités, la régularité, la solennité du style, et les a transfigurées par son humeur vive et curieuse, par son cœur aimant, par son sentiment de la nature et son goût légèrement réaliste. Les personnages et les sujets qui sortent de l'alliance de ces divers éléments remplissent toutes les conditions du grand art et peuvent prendre place à côté des créations les plus parfaites de la foi religieuse. Le Christ surtout est un modèle achevé de beauté humaine et de grandeur divine. Sa figure à la fois douce, bienveillante et digne, encadrée d'une barbe blonde aux reflets dorés, son corps juvénile, aux draperies noblement disposées, rayonnent d'un éclat céleste et précèdent de trois siècles le type immortel introduit dans la peinture par Léonard de Vinci. Malgré le long espace de temps qui sépare

les dernières feuilles des premières, cette image ne change ni ne faiblit et reste éternellement jeune et radieuse.

Les figures de Dieu le père, de la Vierge, des apôtres, des patriarches, ont moins de puissance et d'originalité; elles laissent percer trop de réminiscences de l'art chrétien primitif. Mais leurs attitudes calmes et graves, leurs draperies simples et sévères, produisent avec l'architecture et la décoration romanes qui les entourent un ensemble tout à fait monumental. Leur dessin est fort correct pour l'époque, et le soin avec lequel Herrade modèle leurs torses et indique leur structure osseuse autoriserait même à croire qu'elle a étudié l'anatomie. Les mains ne laissent rien à désirer. Les pieds, trop grands et trop massifs quand ils sont nus, deviennent fort défectueux quand ils sont resserrés dans la chaussure longue et effilée du temps. Le réalisme se fait surtout jour dans la représentation des femmes, dont le caractère, le type, diffèrent essentiellement de celui des personnages mâles du manuscrit. Leurs contours maigres et pauvres, leurs seins tombants, leur teint verdâtre (surtout chez les muses) ne méritent que trop le reproche que M. Charles Blanc adressait aux vierges sages et folles de la cathédrale de Strasbourg : « il faudra quatre siècles à ces jeunes filles pour prendre des hanches, arrondir leurs bras, soutenir leur sein, modeler leur col et devenir les nymphes de Jean Goujon. »

Si le paysage et la végétation se ressentent encore trop du symbolisme et de l'esprit d'abstraction du style roman, et si les arbres ont, comme ceux de saint Savin, une analogie frappante avec les as de pique, en revanche les animaux montrent presque toujours un progrès marqué. Les chevaux, à la charpente vigoureuse, aux jarrets nettement accusés, aux belles pommelures, annoncent déjà ces coursiers à l'air rebondi, primesautier, fougueux, qui peuplent le recueil des *Minnesinger*, de la Bibliothèque nationale, postérieur de plus de cent ans. Les quadrupèdes étrangers, tels que les chameaux, paraissent exécutés d'après nature. Seuls les volatiles sont inférieurs à ceux des âges précédents, et la comparaison des poules et des coqs (folio 8, verso) de notre manuscrit avec ceux de l'antique Évangéliaire de Soissons, par exemple (B. N. fonds latin, 8 850), n'est pas à l'avantage de l'artiste alsacienne. Les signes du Zodiaque enfin, aux formes sveltes et pittoresques, aux mouvements libres et hardis, nous révèlent Herrade complétement maîtresse de son sujet.

Voici ce qui nous reste aujourd'hui de l'*Hortus deliciarum :* les planches coloriées, assez médiocres, qui accompagnent le volume consacré en 1818 par M. Engelhardt à Herrade et à son œuvre; des calques de la presque totalité des figures, exécutés par M. Baptiste Petit-Gérard,

l'éminent peintre verrier de Strasbourg, et appartenant à MM. Steinheil et Darcel. J'ignore si M. de Bastard, qui a eu le manuscrit en main pendant quelque temps et s'est proposé de le publier dans son grand ouvrage, resté inachevé, comme on sait, en a fait faire une copie et si cette copie existe encore. Ce serait une si grande consolation que l'on ose à peine l'espérer.

Sans vouloir excuser ou atténuer en quoi que ce soit les actes qui ont amené ces désastres irréparables, et la destruction, d'après M. Reuss, volontaire et préméditée de cette magnifique bibliothèque, il est permis de regretter que ses trésors les plus précieux n'aient pas été transportés en lieu sûr, par exemple dans les cryptes de la cathédrale, et que le règne de l'administration impériale de Strasbourg, dont nous avons souvent signalé les tristes agissements dans les questions relatives aux beaux-arts, se soit terminé par cette catastrophe sans pareille.

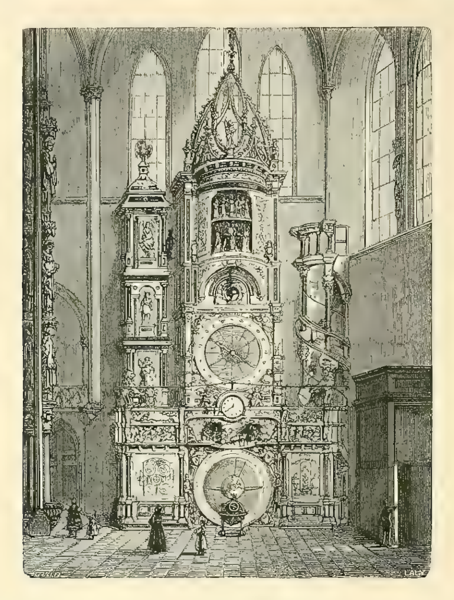
Par contre, aucune force humaine ne pouvait protéger la cathédrale contre les atteintes des obus Krupp et des bombes à pétrole. Le blindage d'un édifice aussi vaste était impossible, et on en était réduit à recommander à la générosité de l'ennemi ce vieux monument allemand qui devait lui tenir plus à cœur qu'aux Français mêmes. S'il n'a pas partagé le sort du Temple-Neuf, le mérite n'en est pas à l'artillerie des assiégeants. Elle a travaillé de son mieux, et l'officier qui pariait, le 15 septembre, qu'en trois coups il toucherait le sommet de la flèche, ne présumait pas trop de son habileté : si les barres du paratonnerre n'avaient pas soutenu l'immense croix qui surmonte l'édifice, cette masse écrasante tombait sur le sol, d'une hauteur de plus de cent quarante mètres, et entraînait dans sa chute la plus grande partie de la cathédrale.

Heureusement l'œuvre d'Erwin de Steinbach a tenu bon sous cette pluie de fer; sa solidité a défié les attaques les plus furieuses. Malgré l'incendie de la toiture en cuivre dont l'établissement (1759) a exigé 38,535 livres de métal, malgré l'écroulement de plusieurs des élégantes tourelles qui conduisent à la plate-forme, malgré des blessures aussi multiples que profondes, elle est encore debout et élèvera longtemps dans les cieux sa flèche orgueilleuse. La croix, à moitié brisée, a été redressée et consolidée[1] sous l'habile direction de M. Klotz, architecte de l'œuvre de Notre-Dame, et tout permet d'espérer que les dégâts matériels pourront être réparés à force d'argent et de soins. L'atelier permanent, qui a succédé à la *Grande Loge* si prospère du XIV^e au

1. Le 17 décembre 1870. D'après la brochure intéressante que M. Klotz a publiée à ce sujet, la dépense totale s'est élevée à 4,258 fr. 57 c.

XVIII^e siècle, saura remplir dignement, nous n'en doutons pas, cette tâche glorieuse, et nous restituer dans sa splendeur première cette merveille de l'architecture [1].

Les statues qui ornent la cathédrale ont aussi été fort éprouvées, sans qu'il nous ait été toutefois possible de vérifier, dans cette forêt de



HORLOGE ASTRONOMIQUE.

(Cathédrale de Strasbourg.)

pierre si touffue, la nature de leurs mutilations. Celles de la façade paraissent avoir le moins souffert, et nous n'avons remarqué autour des portails que deux victimes : deux Vierges dont le poignet a été enlevé.

Un nouveau danger menace ceux des ouvrages de la statuaire qui ont échappé comme par miracle aux atteintes du canon : je veux parler des

1. « Cet atelier, nombreux ou réduit, selon les circonstances, est composé, de nos jours, d'un contre-maître, de 3 sculpteurs, de 4 tailleurs de pierre, de 3 maçons et de 4 manœuvres, tous placés sous la conduite d'un appareilleur spécialement chargé des attachements et de la comptabilité. » (M. Klotz). — Une dotation spéciale, excessivement riche, est en outre affectée à l'entretien de l'édifice, sous le nom d'œuvre de Notre-Dame.

haines nationales qu'éveillent leurs sujets. La statue équestre de Louis XIV par exemple, placée en 1828 dans une des niches surmontant le premier étage de la façade, court grand risque de perdre cette place d'honneur. Des attaques violentes ne cessent de s'élever contre cette glorification du « ravisseur de Strasbourg », et les patriotes d'outre-Rhin demandent avec instance qu'on remplace le « brigand français » par un souverain allemand. Les uns proposent hardiment l'empereur Guillaume ; un archéologue plus modeste, M. Seeberg[1], se contenterait de Maximilien Ier, « qui jouissait en Alsace de la même popularité que son ancêtre Rodolphe ». La même injure menace les autres monuments français (maréchal de Saxe, Kléber, Desaix, etc.), et les ravages de la paix ne nuiront pas moins à la cause de l'art que ceux de la guerre.

Les vitraux peints, seule branche de la peinture qui fût encore brillamment représentée en Alsace, n'ont pas été mieux partagés que les ouvrages en pierre ou en métal. Peu de verrières, soit en France, soit à l'étranger, pouvaient se comparer à celles de la cathédrale de Strasbourg, sous le double rapport de la beauté intrinsèque et de la conservation. L'élégante rosace, avec ses trente-deux rayons, les grandes baies de la nef et des collatéraux, offrant ici des lignes sévères et nobles, ailleurs une orgie de couleurs et toute l'exubérance d'une fête populaire du moyen âge, retraçaient en pages éclatantes l'histoire des principaux styles qui se sont succédé du XIIe au XVe siècle. Aujourd'hui l'harmonie de ce magnifique ensemble est détruite, et les réparations commencées ne feront qu'y introduire des éléments étrangers. Les vitraux de la grande nef ont été comme lacérés par les obus ; il en est de même de ceux des bas côtés méridionaux ; la galerie des empereurs (Charlemagne, Henri l'Oiseleur, Othon le Grand, Frédéric Barberousse, etc.) a moins souffert, et ces portraits précieux nous seront conservés. Quand on pense à la fragilité de cette merveilleuse décoration de verre, on remercie le destin de n'en avoir pas permis la ruine totale.

Les orgues, dont l'admirable buffet date de 1489 et le mécanisme, chef-d'œuvre d'André Silbermann, de 1714, ont été éventrées par les projectiles allemands.

L'horloge astronomique, sur laquelle se concentre tout l'intérêt des touristes, n'a pas souffert, et la gravure ci-contre[2] nous la montre telle qu'elle est encore. La superbe chaire enfin, exécutée en 1486, est égale-

1. *Les Juncker de Prague, et la Construction de la cathédrale de Strasbourg.* Leipzig, 1871.

2. Extraite du *Guide de Paris à Strasbourg*, publié par la maison Hachette.

ment vierge de toute mutilation, grâce au blindage dont l'a fait entourer un archéologue distingué, M. le chanoine Straub.

Nous aurions encore à étudier le sort des autres églises, des édifices publics, des collections particulières[1]; mais nous nous arrêtons, car nous n'avons eu pour but aujourd'hui que de donner une idée générale des ravages de la guerre dans la capitale de l'Alsace. Les savants strasbourgeois sauront mieux que nous dresser l'inventaire exact de leurs pertes.

Un sentiment plus poignant encore que les regrets causés par ces désastres innombrables s'empare de nous au moment de nous séparer de la vieille cité alsacienne : celui d'abandonner ses trésors, même détruits, à ses bourreaux impitoyables. A Paris et dans les environs, la guerre n'a pas non plus ménagé les chefs-d'œuvre de l'art; mais la France régénérée travaillera du moins, pleine d'ardeur et de foi, à les réparer, à les remplacer. A Strasbourg, les ruines mêmes nous échappent : des mains étrangères panseront leurs blessures; des mains étrangères les relèveront, pour la plus grande gloire d'un conquérant détesté; les monuments, les quartiers incendiés ne sortiront des décombres que pour voir un nouveau maître, et pour s'entendre réclamer par ceux qui ont perdu tout droit sur eux. Si du moins les Alsaciens mêmes se chargeaient courageusement de ce soin pieux, s'ils s'efforçaient de donner une seconde vie aux créations de leurs ancêtres, sans souffrir le concours des profanes et des indignes! Oh! alors un rayon d'espérance se mêlerait à notre douleur, car nous serions sûr que cette noble province est capable de se suffire à elle-même, de vivre de ses propres ressources et de se maintenir pure et forte entre le souvenir et l'attente.

E. MÜNTZ.

1. Voici quelques détails qui feront comprendre la multiplicité des pertes : théâtre construit de 1805 à 1821 par M. Villot, complétement incendié; des six muses d'Ohmacht qui surmontent l'élégant péristyle les deux de gauche n'ont plus de tête. — Église Saint-Thomas, vitraux de la nef et de la rosace gravement endommagés. — Statue en bronze du préfet Lezay-Marnésia, par M. Grass (1856), plaie béante à la joue gauche, deux trous immenses au genou droit. — Portrait de Kléber, par J.-B. Regnault, à l'Hôtel de ville, tête emportée par un obus. — Statue de Sturm de Sturmerk, par Friedrich, placée en 1869 dans la cour du Gymnase, brisée, etc., etc.

Le Directeur-gérant : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [419].



# LÉOPOLD ROBERT

D'APRÈS

## SA CORRESPONDANCE INÉDITE

---

I.

Je n'ai pas l'intention de donner dans ces pages une étude complète sur la vie et sur les ouvrages de Léopold Robert. La notice publiée, dès 1838, par M. Delécluze, qui avait intimement connu Robert, et surtout le livre beaucoup plus étendu de M. Feuillet de Conches, qui a si ingénieusement utilisé l'importante correspondance du peintre des *Moissonneurs* avec MM. Marcotte d'Argenteuil, Schnetz, Navez, etc., rendraient un pareil travail entièrement superflu. Mais, pendant des séjours prolongés que j'ai faits depuis quelques années dans la patrie de l'illustre artiste, j'ai recueilli un grand nombre de documents



précieux qui jettent sur quelques périodes peu connues de la vie de Robert, sur sa première jeunesse en particulier, un jour plein d'intérêt. M. Aurèle Robert, le frère, le fidèle compagnon de Léopold, lui-même peintre de grande valeur, a bien voulu non-seulement rassembler à mon intention des souvenirs déjà lointains, quoique encore vivants dans son esprit, mais me confier de nombreuses lettres, jusqu'ici jalousement et pieusement conservées comme un trésor de famille. D'une autre part, M. Albert de Meuron, fils du peintre éminent que la Suisse vient de perdre, et lui-même paysagiste distingué, m'a également communiqué la correspondance de l'artiste avec son père; d'autres personnes ont mis un empressement dont je les remercie vivement à compléter cette récolte : de sorte que là où je croyais d'abord ne glaner que quelques épis, j'ai fait une abondante et précieuse moisson. J'ai donc lieu d'espérer que la publication de cette correspondance aura pour résultat de permettre aux admirateurs de Robert de lire plus profondément dans sa noble et belle âme, de faire mieux comprendre les rouages intimes, les ressorts secrets du caractère d'un artiste qui ne se bornait pas à produire, mais qui, toujours en face de sa conscience et de sa pensée, savait voir en lui-même et exprimer abondamment ses sentiments. Ce n'est pas que je veuille faire de Robert un écrivain. Dans ses premières lettres surtout, il est un peu long, un peu lourd et diffus; comme ses idées pittoresques, ses idées générales se dégagent laborieusement. Mais sa nature droite, sérieuse, patiente, scrupuleuse, se montre à chaque ligne, dans ses sincères et naïfs épanchements, et il me semble que le spectacle de ces luttes intérieures, de ces efforts obstinés, de ces aspirations énergiques et continuelles vers un but toujours plus élevé, est propre à captiver l'observateur du cœur humain, le philosophe, le moraliste aussi bien que l'artiste de profession. Robert n'est à aucun degré un improvisateur, un esprit de prime saut. Il élaborait péniblement et longuement ses conceptions pittoresques. Il avait plus de talent que de facilité, et, si l'on me permet ce mot, que de *virtuosité*. Aussi ses lettres donnent-elles de tous points l'image de son âme.

J'en ai dit assez pour expliquer que je me mettrai en scène le moins qu'il me sera possible. C'est Robert qui parle, et on ne se plaindra pas de ma réserve. Je me bornerai à relier ses lettres par un examen sommaire des ouvrages les plus importants de l'artiste et par un récit succinct des principaux événements de sa vie, afin de les mettre à leur place et dans leur jour, me réservant d'insister davantage sur les périodes peu ou mal connues auxquelles se rapportent plus particulièrement les pièces que je publie.

A l'égard des planches qui accompagneront ce travail, mes relations avec M. Aurèle Robert et les possesseurs d'importantes pièces inédites me permettront de montrer sous un aspect nouveau le talent de Robert, qui n'est guère connu du public que par ses quatre grandes compositions.

Louis-Léopold Robert naquit aux Éplatures, près de la Chaux-de-Fonds, le 13 mai 1794. Il appartenait à l'une de ces honnêtes, intelligentes et laborieuses familles d'horlogers dont l'industrie a rendu si prospères les hautes vallées du Jura neuchâtelois. Il avait deux frères, Alfred et Aurèle, dont il était l'aîné, et trois sœurs : l'une mourut à l'âge de quatorze ans; l'autre épousa M. Huguenin, honorable négociant du pays, et la troisième resta fille pour se consacrer plus complétement aux siens. Le père de Robert était un habile ouvrier; sa mère, une de ces femmes au caractère droit, sérieux, plein de tendresse et d'élévation, comme on en rencontre fréquemment dans ce pays où les vertus domestiques sont restées en honneur. C'est cette mère excellente qui exerça une influence décisive sur le jeune homme, et qui lui inculqua de bonne heure les principes sévères qui gouvernèrent sa vie. C'est à elle aussi qu'il dut une délicatesse de sentiment, une sensibilité profonde et presque maladive, une disposition à une sorte de tristesse et de rêverie, à la concentration, à une vie tout intérieure et dévorante, qui fut la source de ses jouissances et peut-être aussi de ses malheurs. Comme la plupart des hommes supérieurs, Léopold Robert est avant tout le fils de sa mère.

« De très-bonne heure, dit M. Aurèle Robert dans une courte notice[1] qu'il a consacrée à son frère, Léopold Robert manifesta beaucoup d'intelligence dans ses premières leçons, et une aptitude particulière à représenter les vaches qu'il voyait paître dans les prairies environnantes, au moyen de ciseaux avec lesquels il faisait des découpures variées. Un grand chien du voisinage, avec lequel il était souvent en lutte plus ou moins sérieuse, lui donnait journellement l'occasion d'exercer sa force et son courage. Dans les écoles, il comptait parmi les élèves qui manifestaient un sincère désir de se distinguer. » Cependant, à cette époque, la Chaux-de-Fonds ne présentait pas de grandes ressources pour l'instruction d'un jeune homme. Ce magnifique village, qui aujourd'hui ne compte pas moins de 22,000 habitants,

1. Cette notice anonyme qui, j'en ai la certitude, est bien du frère du célèbre peintre, a été insérée dans un volume intitulé *Livre de lectures*. Neuchâtel, Jules Sandoz, 1868, in-18.

venait d'être désolé, en 1794, par un incendie qui l'avait presque entièrement détruit. Il ne possédait, vers 1800, qu'une seule école, tenue par un régent qui remplissait en même temps les fonctions de chantre et de lecteur, qui sonnait les cloches, réglait l'horloge, nettoyait l'église et suppléait le pasteur dans ses fonctions non sacerdotales. Aussi pour satisfaire à l'avidité d'instruction que témoignait le jeune Léopold, ses parents l'envoyèrent-ils au collége de Porrentruy, où plusieurs habitants de la Chaux-de-Fonds avaient déjà leurs enfants.

« Le collége qui jouissait alors de la plus grande réputation, dit M. Nicolet[1], était celui de Porrentruy; les élèves accouraient de toutes les parties de l'ancien évêché de Bâle, du Locle, de la Chaux-de-Fonds et de la Suisse, pour fréquenter cet établissement nouvellement fondé. Le célèbre Dupuis, l'auteur de l'*Origine des Cultes*, avait dirigé son organisation. Dans cette institution, qui tenait du lycée et de l'académie, les études scientifiques, littéraires et même *réales* furent poussées très-loin. Les jeunes gens de la Chaux-de-Fonds s'y rendirent en grand nombre... »

« Parmi les professeurs du collége de Porrentruy qui s'y distinguèrent et qui dirigèrent l'éducation de nos compatriotes, on peut citer le maître de pensionnat Kuhn, chef d'une pléiade de virtuoses, aussi habile directeur que bon professeur de géographie et de langue allemande. Ce bon directeur avait substitué le violoncelle à la batterie de tambour au point du jour en usage dans plusieurs colléges pour éveiller les élèves, et il parcourait lui-même les dortoirs du collége en jouant de son harmonieux instrument. Le philologue Delanoue, l'agronome Denier, le naturaliste Lehman, le littérateur Gresset, l'artiste Bandinelli, le premier maître de Léopold Robert, qui, dans son activité extraordinaire, embrassant l'art et le métier, formait des artistes et des ouvriers. Bandinelli peignait le portrait et l'histoire naturelle avec fidélité; M. Louis Huguenin possède le portrait de son oncle Léopold Robert en costume de collégien de Porrentruy, peint par Bandinelli[2]. »

« Le système d'enseignement adopté au collége de Porrentruy, qui était celui des classes pour les langues et celui des cours pour les sciences avec les applications pratiques, a singulièrement contribué à attirer nos jeunes montagnards, parce qu'ils étaient tous destinés à des professions industrielles pour l'intelligence desquelles les études réales

1. *Léopold Robert, élève du collége de Porrentruy* (1800), par M. C. Nicolet. — *Musée neuchâtelois*, décembre 1867.

2. M. Bachelin a publié, dans le *Musée neuchâtelois* (décembre 1867), un dessin d'après ce portrait.



étaient nécessaires. On formait dans cet établissement des savants, des artistes, des industriels et des ouvriers, car toutes les branches des connaissances y étaient enseignées. « Et, dit un des plus célèbres élèves de cette école, X. Stockmar, auquel nous empruntons plusieurs citations, il y régnait un esprit d'émulation, d'initiative et de progrès qui mérite surtout d'être signalé... » Kuhn avait un pensionnat plus fréquenté que ne le furent jamais ceux qui lui ont succédé ; il voulait que les récréations ne fussent pas seulement consacrées aux jeux et aux courses, mais que chacun se livrât aussi à un travail manuel. L'un prenait le rabot et la scie, l'autre la lime et le marteau ; les maladroits et les récalcitrants façonnaient le bois. On cartonnait, on reliait les livres ; il fallait les couvrir : vite Bandinelli ouvrait un atelier, presque un laboratoire de chimie où, après maintes combinaisons, on fabriquait des papiers de couleur. De là on passait naturellement au badigeonnage ; mais les vernis, on ne les achetait pas, il fallait les composer avec des matières brutes, et c'était encore de la chimie usuelle ; puis on broyait les couleurs et on vernissait à tort et à travers, mais de préférence les étiquettes du jardin botanique. On a pu voir longtemps sur les murs blancs des corridors les initiales L. R. noires, rouges, bleues avec des figures grotesques. C'était Léopold Robert enfant qui avait essayé son glorieux pinceau. Il est facile de comprendre que, sous cette habile direction, les élèves durent faire des progrès rapides dans la plupart des branches de l'enseignement, et si nous pouvions suivre nos compatriotes dans les diverses carrières auxquelles ils furent ensuite destinés, qui à l'industrie, qui au négoce, qui à la médecine, nous pourrions prouver que la méthode inaugurée à Porrentruy a exercé une salutaire influence sur leur avenir. »

Léopold Robert fut un des élèves marquants de cette époque du collége de Porrentruy. Son premier biographe a dit de lui[1] : « Là ses études l'absorbaient tout entier ; il ne s'occupa plus de dessin, et même il le prit en dégoût au point d'employer l'heure destinée à cette leçon à toute autre occupation, quelque aride qu'elle fût ; il se distinguait cependant par une aptitude au travail et une persévérance telle, que sa santé en fut altérée et ses jours en danger. » M. Aurèle Robert nous apprend, en effet, qu'à la veille d'un examen il fut atteint d'une fièvre nerveuse qui le mit à deux doigts du tombeau. Sa tendre mère quitta tout pour aller le soigner, et, dès qu'il fut en état de supporter le voyage, ses parents le ramenèrent à la maison.

1. *Messager boiteux* de Neuchâtel, 1836.

« A son retour à la Chaux-de-Fonds, ajoute M. Nicolet, il fréquenta le collége nouvellement créé par quelques philanthropes; ces patriotes avaient organisé, en 1785, sous l'initiative et la direction de M. Jacques-Louis Perret, une chambre d'éducation chargée de recueillir des fonds pour la construction et la dotation d'un collége. Près de vingt ans après, M. le pasteur P.-F. Touchon organisa, en 1805, l'institut d'éducation de notre village. MM. J.-L. Würflein, Fabre et d'autres maîtres habiles secondèrent de leur mieux le savant organisateur du collége. »

« Parmi les lauréats dont les noms sont souvent répétés dans la *Notice des écoliers qui se sont distingués dans l'examen de l'institut,* en 1806, figurent Léopold Robert, Auguste Bille, etc. Léopold était le premier de son ordre à la salle de dessin. M. Fabre, maître de dessin, s'exprimait ainsi dans deux rapports qu'il adressait à la chambre d'éducation, et dont le dernier porte la date du 31 mars 1809, époque où son élève quitta la salle du dessin :

« Léopold Robert, excellent écolier, qui a les plus belles dispositions et qui les met en œuvre... Léopold Robert déploie constamment de nouveaux talents ; il joint à la délicatesse la fermeté et un coup d'œil très-juste. »

Ce n'est pas sans motif que j'ai emprunté ces longues citations à MM. Aurèle Robert et Nicolet. Ce collége de Porrentruy, dont les études à la fois théoriques et pratiques étaient si bien combinées, est un phénomène pour son temps, et je suppose que son existence même était inconnue de la plupart de mes lecteurs. Puis on croyait généralement, jusqu'ici, que Léopold Robert n'avait reçu que l'éducation primaire dans l'école de son village. Or nous savons maintenant que s'il n'a pas fait d'études classiques proprement dites, il a cependant poussé assez loin les études générales, et ce fait explique ces habitudes de réflexion, cette ouverture d'esprit, cette disposition à analyser, à remonter aux causes, à se rendre compte de toutes ses impressions, à *philosopher* en un mot, que l'on remarque dans ses lettres, et qui s'expliqueraient difficilement chez un jeune homme qui n'aurait reçu que l'éducation ordinaire d'un simple ouvrier.

« Plus tard, nous dit encore M. Aurèle Robert, c'est-à-dire en 1810, si je ne me trompe, il fallut songer au choix d'une carrière, car alors les parents ne pouvaient, en général, faire pour leurs enfants des sacrifices qu'à la condition qu'ils rapporteraient bientôt des fruits. Léopold qui, au collége de Porrentruy, aimait mieux apprendre quelques pages d'allemand que de prendre la leçon de dessin, n'avait point encore fait préjuger ce qu'il deviendrait plus tard. Son père le plaça à Yverdon, où il avait

des parents, chez un marchand épicier, pour apprendre le commerce. Au bout de cinq à six semaines, le pauvre Léopold, consumé par l'ennui, supplia ses parents de le reprendre; ceux-ci y consentirent. On le plaça alors dans un atelier de graveur, et dès ce moment il s'appliqua avec une assiduité remarquable à l'étude du dessin. Peu de temps après qu'il eut fait sa première communion, M. Charles Girardet, graveur neuchâtelois établi à Paris, étant revenu dans son pays pour des affaires de famille, vit quelques ouvrages exécutés par Léopold et en porta le jugement le plus avantageux, ce qui engagea ses parents à lui demander de bien vouloir l'emmener à Paris et le recevoir dans son atelier. M. Girardet accueillit favorablement cette demande, et Léopold partit avec lui pour Paris dans le courant du mois de juin 1810[1]. »

1. J'emprunte à un travail très-complet de M. Bachelin (*Musée neuchâtelois*, septembre-octobre 1869 et numéros suivants) quelques détails sur cette intéressante famille d'artistes. Samuel Girardet, qui appartenait à une famille neuchâteloise fixée en Prusse, naquit en 1730 à Dantzig ou à Königsberg. Il apprit l'état de relieur, voyagea en Allemagne, et, après avoir séjourné à Neuchâtel, vint se fixer au Verger près du Locle, où il ouvrit un magasin de librairie et de reliure, et se mit à colporter lui-même ses livres dans les villages des environs. Dès 1766, il commença à publier quelques ouvrages : le premier fut le *Recueil des articles de lois*. Il eut onze enfants, dont deux moururent en bas âge. Deux de ses fils, Abraham, né en 1764, et Alexandre, en 1767, montrèrent des aptitudes précoces pour le dessin. Sur le conseil du pasteur Sandoz, Samuel laissa ses enfants se livrer à leur goût et, à l'âge de 15 ans, Abraham commença les gravures de sa célèbre Bible (466 sujets) que son père publia en 1779. Il alla à Paris, où il fréquenta l'atelier du graveur Nicolet, puis revint à Neuchâtel, où il occupa pendant quelque temps la place de professeur de dessin. En 1794, il était à Rome. Il revint à Paris, où il grava la pièce la plus célèbre de ses nombreux ouvrages, la *Transfiguration* de Raphaël, qui fut exposée au Salon de 1806. Abraham Girardet mourut à Paris le 2 janvier 1823.

Alexandre Girardet avait beaucoup moins de talent et d'études que son frère. Il a gravé un certain nombre de scènes neuchâteloises. Ces ouvrages ne manquent pas de finesse, mais il n'ont pourtant rien de bien remarquable. Cet artiste fantasque, bizarre devint tout à fait fou et mourut à Neuchâtel en 1836.

Abraham-Louis Girardet, que l'on confond souvent avec Abraham, l'auteur de la *Transfiguration*, voyagea beaucoup et fit un grand nombre de gravures représentant des scènes et des vues des pays qu'il avait visités. L'une de ses meilleures planches est l'*Éboulement du Rossberg*, publié en 1808. Abraham-Louis, atteint de la même maladie que son frère Alexandre, mourut en 1829, au château de Valengin, où on avait dû l'enfermer.

Charles-Samuel Girardet, le cadet de la famille, nous intéresse tout particulièrement, car c'est lui qui fut le maître de Léopold Robert. Il naquit en 1780 et apprit la gravure sous la direction de ses frères Abraham et Alexandre, qu'il aida dans leurs travaux. Ce n'est qu'à partir de 1804 que l'on trouva des planches signées de son nom, entre autres a *Résurrection de Jésus*, d'après Lebrun. Il grava en Suisse un certain nombre de

Voilà donc le jeune Léopold nageant dans son élément et pouvant donner essor autant à son goût du beau qu'à son désir sincère de prouver son amour à sa famille par une vie laborieuse et irréprochable. Une partie de son temps fut alors employée à graver en taille-douce sous la direction de M. Girardet, et l'autre à fréquenter l'Académie impériale pour y dessiner d'après nature. L'année suivante, il se décida à entrer comme élève dans l'atelier de David, où il resta pendant cinq ans, dessinant beaucoup et peignant quelque peu, mais s'adonnant toujours avec ardeur à la gravure.

C'est à ce moment que se rapporte la première des lettres que l'on a bien voulu nous confier. Elle est encore très-juvénile, mais pleine de cette tendresse, de ces bons sentiments filiaux que nous retrouvons par-

sujets pittoresques, puis se rendit à Paris, où il continua ses études. Il revint dans son pays en 1810, pour épouser Mlle Favre, fille du pasteur du Locle. C'est alors qu'on lui confia le jeune Léopold Robert. — Charles Girardet abandonna bientôt la gravure en taille-douce et s'adonna presque exclusivement à un genre nouveau, où s'était déjà essayé son frère Alexandre : la gravure sur pierre. De 1811 à 1812, il exécuta, dans cette manière, les *Histoires de la Bible* de Jean Hubner. Il reproduisit aussi, par le même procédé, la *Transfiguration* de son frère Abraham ; la pierre se brisa après six épreuves. Il recommença courageusement ce grand ouvrage, qui parut en 1821. En 1825, il publia les *Batailles d'Alexandre,* d'après Lebrun, et bientôt après la *Mort d'Eudamidas,* d'après Poussin. En 1828, la Société d'encouragement de Paris proposa un prix de 2,000 fr. pour la gravure sur pierre. Charles Girardet l'obtint, et, l'année suivante, il publia une brochure où il expliquait ses procédés, qui lui valut une médaille de première classe de la même société. A partir de cette époque, Charles Girardet prit une large part aux publications illustrées, entre autres à la *Mosaïque,* de l'éditeur Roissy, et au *Magasin universel* (1833 à 1840).

Charles Girardet, qui à ce point de vue ne ressemblait pas à ses frères Abraham et Alexandre, était économe et rangé et avait conquis par son travail une position honorable. En 1840, il publia une *Notice sur la gravure en relief.* A cette époque, sa famille était élevée. « Son fils aîné, Karl, exposait son premier tableau au Salon de Paris en 1836 ; Édouard en 1839, et Paul sa première gravure en 1842. Sa fille, Mlle Pauline, étudiait aussi et exécutait déjà des peintures à l'aquarelle avec beaucoup de finesse. Mariée plus tard à M. le Dr Roulet, au Locle, elle renonça aux arts, dans lesquels elle débutait avec tant de promesses. »

Charles Girardet grava encore, en 1844, le tableau de son fils Karl : une *Assemblée protestante surprise par des troupes catholiques.* Mais le graveur était âgé, et cette grande page ne rend qu'imparfaitement l'ouvrage du peintre. A partir de ce moment, Charles Girardet vécut dans la famille de ses fils Édouard et Paul, à Versailles, où il s'éteignit en 1863. Léopold Robert conserva toujours un excellent souvenir de son maître. Lors de son séjour à Paris, en 1831, sa première visite fut pour Girardet. « Je viens, lui dit-il, faire honneur de mes couronnes à celui qui m'a mis le crayon à la main » ; et il lui fit cadeau d'une réduction en dessin de son tableau l'*Enterrement d'un fils aîné de paysans romains,* dont Girardet fit une gravure sur pierre.

tout dans cette correspondance. Robert n'habitait Paris que depuis quelques mois. Il a vu l'impératrice; il vient d'entendre le bourdon de Notre-Dame qui annonce la naissance du roi de Rome. Ce sont de bien grands événements pour lui. Mais il n'a encore que bien peu de relations; quand sa journée de travail est finie, il se trouve bien seul; il demande à ses parents de lui envoyer son violon.

« Paris, le 16 mars 1811.

« Mes chers parents. — J'ai reçu, etc., etc... C'est singulier comme l'argent s'en va vite ici; je tâche d'économiser tant que je peux, mais toujours pas assez à mon gré. Si je n'avais pas l'espérance de faire pour mes frères et sœurs ce que vous faites pour moi, oh! bien certainement je ne souffrirais pas qu'ils fussent frustrés de ce qui leur vient. Je rends donc grâces à Dieu qu'il m'ait accordé une bonne part de cette vertu théologale. Je vous marquerai aussi que j'ai très-bien vu l'impératrice et de très-près. Sa position actuelle la fait paraître vieille. Comme elle se promène tous les jours sur une terrasse des Tuileries par ordre des médecins, on peut très-bien la voir. Je crois qu'elle n'est pas très-loin du terme qui doit la rendre mère d'un successeur de Napoléon (à ce que je crois). Lorsque je l'ai vue, elle était accompagnée de trois dames d'honneur et de chambellans; elle était mise avec une extrême simplicité : — un chapeau de taffetas jaune, un châle de même couleur et une robe blanche, bordée de dentelles et très-peu de bijoux. Tout le monde se plaint que les affaires vont mal. Je suppose que c'est la même chose en Suisse.

« *P.-S.* — Nous avons entendu le bourdon de Notre-Dame qui annonce la délivrance de l'impératrice, cette nuit le 20 du mois. Je vous demande aussi des nouvelles de mon violon; s'il était possible de me l'envoyer, je serais si content. J'ai pris un goût étonnant pour la musique. J'en ai trop pour mon état pour que cela lui nuise, mais le soir, en quittant mon ouvrage, au lieu de ne rien faire, je prendrais mon violon. J'attends votre décision, mais je vous assure que, comme que vous fassiez, je serai parfaitement content. — Mes très-chers parents, je vous embrasse et vous prie de continuer d'avoir la tendresse que vous avez pour votre Léopold, qui n'oubliera jamais ce qu'il vous doit et qui vous aimera toujours plus que lui-même. Je dois encore vous dire que je suis très-bien portant : tout le monde me fait compliment sur mon embonpoint. Veuil-

lez aussi saluer toutes les personnes qui s'intéressent à moi en les assurant du souvenir que j'aurai toujours de leurs bontés.

« Léopold Robert. »

Au commencement de janvier 1813, Léopold fréquentait depuis un an à peu près l'atelier de David, et suivait en même temps les exercices de l'Académie de peinture. Il n'avait pas pour cela abandonné la gravure et son maître Girardet. Mais il sentait grandir son ambition avec ses progrès, et c'était plutôt par occasion que par choix qu'il s'était voué à un art relativement ingrat. D'ailleurs, quoiqu'il soit toujours resté profondément attaché à son premier maître, il jugeait déjà alors avec son précoce bon sens un artiste dont il disait dix-sept ans plus tard, dans une de ses lettres à M. Marcotte, datée de Rome, juin 1830 : « Mes parents qui ont tant veillé sur leurs enfants pour qu'ils ne souffrissent pas d'un trop grand isolement, ne s'en séparaient qu'en étant sûrs de les laisser sous la direction de personnes sages... Je me trouvai engagé à suivre la même branche que mon maître, et je devins graveur, un peu malgré moi, surtout lorsque j'eus fait la différence de la gravure et de la peinture. Mon maître, que j'ai toujours considéré comme un parfait honnête homme, n'avait cependant pas, à mes yeux, un talent qui me donnât l'espoir d'en acquérir. C'est ce qui m'engagea, tout en restant chez lui, à entrer dans l'atelier d'un maître pour apprendre à dessiner. Je choisis celui de M. David, et je m'en félite actuellement. »

On verra dans les lettres qui suivent que David ne tarda pas à discerner les rares dispositions de son élève, et on ne lira pas sans intérêt les détails que Robert donne à ses parents sur ses études, sur l'emploi qu'il fait de son temps, et sur les grands événements dont il fut le témoin.

« Paris, le 3 janvier 1813.

« Mes chers parents. — Veuillez recevoir les vœux ardents que je forme pour votre bonheur en ce renouvellement d'année. Quoique je ne cesse d'en faire pour d'aussi bons parents, c'est à cette époque mémorable que je viens vous les présenter en vous assurant que si mes souhaits étaient accomplis, votre bonheur serait parfait... Le commencement de cet hiver a été très-rigoureux, puisque la Seine a gelé. Il y a douze ans qu'on n'avait vu cela. Cependant je n'ai pas eu froid du tout. Je vous dis ceci pour que vous ne craigniez pas que je souffre de la saison. Ma santé est si bonne ; cela m'effraye quand je pense qu'il faudrait si peu de

chose pour la changer. Quand notre cousin G*** est revenu de province, il paraissait si bien portant, et le voilà maintenant qui se débat avec la mort. Dieu veuille lui rendre la santé et nous la conserver à tous! Je veux cependant vous dire un petit mot de mes occupations. Je ne vais travailler à l'Académie que les semaines de médailles, une fois par mois; l'explication sera un peu longue. Au commencement de la grande réputation de M. David, il y a trente ans à peu près, les professeurs lui ont offert une place parmi eux. Il l'a refusée en disant qu'il regardait l'Académie comme une chose nuisible aux jeunes gens, parce que les professeurs n'ont pas tous la même manière pour enseigner ; ils ne voient pas tous du même œil ; ce que dit l'un, l'autre le défend. Pour cette raison, les membres de l'Académie ont une rancune contre M. David, qui est très-invétérée; ce n'est pas une bonne recommandation quand on va leur dire qu'on est élève de M. David. Lui, de son côté, n'aime pas les professeurs et recommande toujours à ses élèves de ne pas aller à l'Académie. Leur pouvoir ne s'étend pas hors de l'enceinte de leur école, car pour le jugement des grands prix, ils n'ont rien à faire; c'est l'Institut qui juge. M. David en est, et l'empereur lui a donné deux voix; il aime ses élèves et les protége beaucoup. Je veux vous dire, mes chers parents, que depuis quelque temps je vais très-souvent au Théâtre-Français, le meilleur de la France et du monde même, où sont les plus grands acteurs. C'est un jeune homme de l'atelier qui me donne des billets quand je lui en demande. Je vous assure que c'est bien agréable et que je voudrais que vous puissiez aussi en profiter.

« Léopold Robert. »

« Paris, 3 mars 1813.

« Mes chers parents. — ... Je vous dirai : que ma santé est excellente et que je suis occupé plus que jamais, n'ayant pas même les dimanches de libres; il faut travailler quand on est jeune : que M. David est content de moi pour la peinture principalement. Il me dit que j'aurai du talent pour être graveur et que j'annonce beaucoup de dispositions pour la peinture : tous les fameux graveurs peignaient, dit-il. Oh! que je serai heureux si je pouvais réussir selon mon gré; avec quel plaisir je vous reverrais, je vous serrerais dans mes bras! Je n'ai pas la place pour vous marquer combien je vous aime et combien voudrait pouvoir faire pour ses parents votre enfant

« Léopold Robert. »

Le pays qui forme aujourd'hui le canton de Neuchâtel, alors sous la domination du prince Berthier, était considéré, sinon comme français, au moins comme une sorte d'annexe de la France ; de sorte que les Neuchâtelois jouissaient des mêmes droits que les Français, mais étaient soumis aux mêmes obligations. Robert s'était décidé à concourir pour le grand prix de Rome. Il est plein de courage et d'espoir; cependant la perspective d'être compris dans la levée militaire qui se prépare (et à laquelle par le fait il échappa) ne laisse pas de troubler sa quiétude, et il écrit à ses parents les deux lettres suivantes :

« Paris, le 10 mars 1813.

« Vous me dites, chers parents, dans vos lettres, de ne pas me décourager : quand on est parvenu à un degré un peu avancé, on éprouve un si grand plaisir à travailler! quand le métier est acquis et qu'on a de la facilité, ce qu'il peut y avoir d'ennuyeux dans l'art est passé, tout le reste n'est que charme et jouissance. Je sais que l'on peut être découragé en voyant que l'ouvrage que l'on fait n'est pas ce que l'on voudrait qu'il fût; mais il ne faut pas se laisser abattre par le chagrin, c'est avec une nouvelle ardeur qu'on doit se remettre à l'ouvrage; il est impossible de ne pas avoir quelques moments de dégoût dans la vie, mais quel plaisir n'éprouve-t-on pas quand on voit qu'on avance dans la carrière épineuse des arts! Tout le monde éprouve ces sensations, mais elles sont plus sensibles pour moi qui aime tant mes parents et qui sais que le moindre de mes succès leur cause de la joie. Dans un an nous concourons pour les grands prix; je me prépare à force, je vais faire tout mon possible pour faire honneur à mon cher pays et à mes bons parents. Le concours sera très-fort; nous serons au moins une quinzaine, et l'année passée ils n'étaient que trois. Vous devez penser si c'est avec peine que je vois partir M^me Girardet. Elle a toujours été si bonne avec moi; ma reconnaissance sera éternelle. Que je voudrais être à sa place pour aller vous revoir et vous embrasser!... M. Girardet se décide à ne pas partir de suite à cause de ses occupations, ce qui ne fait que retarder mon isolement. Que ce mot ne vous fasse pas de peine, ô mes chers parents! L'être suprême veillera sur votre enfant et le ramènera dans le sein paternel... à la suite du temps. Je suis assez habitué au genre de vie d'ici. Il est plus commode pour étudier, car depuis le déjeuner au dîner que je prends très-tard on n'est dérangé par rien. M. et M^me G. vous disent mille choses en attendant le plaisir de vous revoir.

« L. R. »

« Paris, 18 mai 1813.

« Mes chers parents. — Vous serez sans doute surpris du départ précipité de M. Girardet, il ne comptait partir que dans un mois; mais des nouvelles l'ayant déterminé à partir de suite, il m'a confié la garde de son appartement que j'ai loué avec tous ses meubles et dans lequel je me trouverai très-bien. Je vous en ferai la description, et vous jugerez si ce n'aurait pas été une folie de le quitter. Il y a très-longtemps que je désire avoir de vos nouvelles, parce que nous sommes dans un moment de crise à l'égard de cette levée qui inquiète beaucoup ici. Je vous prie donc de m'écrire aussi promptement que vous pourrez. Ce n'est pas que je craigne, car avec la protection de M. David on s'en tire aisément ici et je suppose que chez vous ce serait la même chose. M. Girardet se propose de revenir ici; j'aurais été très-fâché si son absence avait dû se prolonger indéfiniment. Mes bons parents, vous allez être inquiets de me sentir seul dans cette capitale; mais j'espère fermement en la protection de l'Être suprême; je suis toujours dans les mêmes dispositions et je puis vous assurer que je n'en changerai jamais. M. Girardet vous apporte une étude peinte dont M. David a été bien content, surtout de l'épaule[1]. Vous verrez sans doute le portrait peint que j'ai fait de madame et qu'il a emporté également pour donner à ses parents. J'étais en train ces jours passés de graver une figure que j'ai dessinée, mais je dois maintenant graver un petit portrait pour un libraire qui me le payera 100 francs[2]. Combien de compatriotes j'ai déjà vus retourner en Suisse depuis que je suis ici. Ils ne s'en font pas une fête comme je m'en ferais une; mais j'espère qu'après le concours des grands prix!... Oh! mes chers parents, vous ne pouvez vous faire une idée des tressaillements que j'éprouve lorsque j'y pense! J'ai reçu les chevaux de mon cher petit Aurèle qui m'ont fait beaucoup de plaisir; j'en avais déjà deux que j'avais pris en partant de la maison; il y a une très-grande différence. Je l'embrasse de tout mon cœur, etc.

« LÉOPOLD ROBERT. »

Cependant ces lettres si bonnes, si affectueuses, si raisonnables, ne suffisaient pas à la tendre mère de Léopold. Dans sa sollicitude elle voulut

1. Cet ouvrage est probablement l'étude du jeune homme la tête de profil, une draperie branche sur l'épaule gauche, que possède M. Aurèle Robert.

2. Quelle est cette gravure? Peut-être le portrait de la duchesse de Nemours, que Léopold n'a pas terminé.

voir de ses propres yeux, questionner David, savoir de lui si les espérances de son fils étaient motivées. Elle vint à Paris, vit l'auteur des *Sabines*, qui lui dit « que le petit Léopold mordait à la peinture comme un gourmand. » C'est à la fin de l'année 1813[1] que se rapporte ce séjour dont Robert garda toujours le plus reconnaissant souvenir.

« Paris, 4 octobre 1813.

« Chers parents, je ne veux pas laisser partir cette lettre de notre chère mère sans vous marquer ma reconnaissance de l'avoir engagée à faire le voyage de Paris et de m'avoir procuré un aussi grand plaisir. On ne peut décrire la sensation délicieuse que j'ai éprouvée. Je laisse à vous en faire part dans une plus longue lettre : vous voyez comme celle-ci est déjà remplie et en état d'intéresser tout le monde. Nous nous hâtons pour la remettre à la poste. C'est hier que ces dames sont arrivées ; mais ce qui me fait bien plaisir, c'est que j'espère que cette tendre mère se rappellera toujours son séjour à Paris avec moi, et j'ai espérance que cela ne vous découragera pas, ô mon cher père, de venir une fois... Je suis votre dévoué fils, frère, neveu, cousin, etc.

« LÉOPOLD ROBERT. »

1. Il s'est glissé, je crois, deux légères inexactitudes dans la notice de M. Aurèle Robert. Il dit, en effet, que Léopold avait présenté des ouvrages au concours de 1813 où il obtint un second grand prix, et, plus loin, que quelque temps après la rentrée de l'empereur en France il eut la joie de recevoir la visite de son excellente mère. Or, la lettre que nous donnons prouve bien que c'est en octobre 1813 que Mme Robert arriva à Paris, et on verra plus loin que c'est en 1814 seulement que Léopold concourut et obtint le second grand prix de gravure.

CHARLES CLÉMENT.

*(La suite prochainement.)*



LA

# GALERIE DE M. MAURICE COTTIER



Depuis le jour où il a acquis le premier tableau de sa collection, M. Cottier a été un fervent admirateur des maîtres modernes. Il s'est montré assidu à rechercher leurs œuvres et il a su composer ainsi une galerie où ne manque presque aucun des représentants de l'art nouveau. Mais, habile à modérer ses ardeurs, M. Cottier a gardé le sens de la critique; les médiocrités le charment peu, et il est allé tout droit aux productions significatives, à celles qui disent tout et qui raconteront à l'avenir l'immense effort, les glorieuses conquêtes de l'école contemporaine. Il n'a pas d'ailleurs voulu garder pour lui seul les trésors qu'il possède. Lors des expositions solennelles de Paris et de Londres, qui ont été comme des revues où nous avons vu défiler les grands noms et les grandes œuvres, il a envoyé quelques-uns des morceaux les plus précieux de sa collection, et, en nous prouvant ainsi qu'il est un bon juge, il a contribué au triomphe des maîtres que nous aimons. Il en résulte que ceux-là mêmes qui ne sont point entrés chez M. Cottier connaissent pour les avoir vues aux Champs-Élysées, au palais de Cromwell-Road, au Champ de Mars, au boulevard des Italiens, les pages les plus heureuses de son cabinet. A peine a-t-on mis le pied dans la maison hospitalière

de la rue de la Baume, qu'on se sent entouré d'œuvres déjà admirées. Une pareille collection met à l'aise les plus timides : c'est comme un salon où l'on ne rencontre que des visages amis.

Bien que l'art moderne soit le maître du logis, M. Cottier n'a pu résister à la séduction des trouvailles imprévues, et, sans vouloir faire concurrence aux musées des amateurs illustres, il a ouvert sa galerie à trois ou quatre tableaux anciens. Son goût l'a bien servi : nous apprendrons quelque chose chez M. Cottier, car il possède des maîtres rares.

On peut être fort galant homme et n'avoir que des données confuses sur Jurian Ovens. M. Cottier nous montrera un portrait de cet excellent peintre, qu'on ne rencontre pas fréquemment, même en Hollande. Ovens, s'il faut en croire les livres, qui d'ailleurs le connaissent peu, a travaillé dans un pays où l'on ne va guère, le duché de Holstein : c'est là qu'on a quelque chance d'étudier des œuvres de sa main. Il est né à Amsterdam, on ne sait quand, — vers 1620 peut-être, — et, d'après Nagler, il serait mort en 1678. On s'accorde à le considérer comme un élève de Rembrandt ; mais, ainsi que l'a remarqué Bürger, « sa manière n'est pas très-rapprochée de celle du maître ». M. Vosmaer est encore plus affirmatif : « Ovens, dit-il, ne montre en rien sa descendance de Rembrandt, et c'est sur le témoignage de Houbraken qu'il est regardé comme son disciple »[1]. Puisqu'il faut parler prudemment des choses qu'on ignore, nous ferons observer, mais avec réserve, qu'Houbraken n'a peut-être pas tort. C'est bien à l'école de Rembrandt que se rattache Ovens : son tableau du musée de Nantes, le *Départ de Tobie* (1651), ne peut sur ce point laisser aucun doute ; ce qui ne veut pas dire que l'élève ressemble beaucoup au maître. La même impression nous est restée du grand tableau de l'hôtel de ville d'Amsterdam, la *Conjuration de Claudius Civilis*. Cette peinture est noire et lourde. Évidemment, les disciples de Rembrandt commençaient déjà à le trahir. D'ailleurs ces sujets d'histoire batave ne convenaient guère plus à Ovens qu'à Ferdinand Bol et aux autres décorateurs de l'hôtel de ville.

C'est dans le portrait qu'Ovens a le mieux réussi. Celui que nous rencontrons dans la galerie de M. Cottier est superbement peint. Il ne rappelle Rembrandt que par la loyauté de l'exécution et la richesse du faire, qui est souple, abondant, robuste. Le ton n'appartient pas à l'école. Rembrandt est fauve, blond, doré ; Ovens a des blancs moins chaleureux, et il ne s'interdit pas les noirs. Ce portrait, dont la belle signature, *J. Ovens*, aurait fait le bonheur de Bürger, est celui d'un gentilhomme

1. *Rembrandt Harmensz van Rijn.* (La Haye, 1869.)



M. VAN DEN HEUVEL,

d'après Ovens

jeune encore, aux mains élégantes, aux yeux pleins d'intelligence et de douceur. Il porte la grande perruque, dont les boucles retombent sur un collet de dentelle; ses manches blanches, assez bouffantes au poignet, sont agrémentées de rubans rouges. Son costume est à peu près celui de 1660 à 1670. Le personnage était d'ailleurs de bonne maison. Les armoiries qui décorent l'angle du tableau nous apprennent que le gentilhomme peint par Ovens portait de sable au chevron d'or. D'après un renseignement venu de Hollande, ces armoiries sont celles de la famille Van den Heuvel, qui a fourni à la ville de Delft plusieurs magistrats municipaux. En 1566, Claas Willemsz van den Heuvel fut nommé échevin. L'élégant personnage représenté par Ovens est un descendant de Claas. Dans ce portrait, les ombres sont un peu poussées au noir; mais le visage, frappé d'un clair rayon, est de l'expression la plus fine. N'oublions plus le nom d'un portraitiste qui sait rendre avec tant de charme et d'intensité l'accent de la vie individuelle.

Parmi les tableaux anciens de la collection Cottier, l'autre rareté est due à un maître flamand que la France a intérêt à connaître, car il fut longtemps l'un des nôtres. C'est un vaste tableau de nature morte, ou, pour mieux dire, d'objets inanimés, qui fait grand honneur à un artiste trop oublié, Peter Boel. Ce tableau, nous l'avions déjà vu dans la salle à manger de Troyon. L'excellent paysagiste, qui avait ses raisons pour aimer la bonne peinture, faisait un cas extrême de l'œuvre de Boel. Elle a figuré à sa vente, sous ce titre, les *Vanités du monde*, que nous lui laisserons. Dans ce tableau signé et daté 1663, Boel a entassé tous les objets imaginables. Y a-t-il une pensée philosophique dans ce bric-à-brac? Nul ne le saura jamais; mais il y a certainement beaucoup de peinture. Ce grand décor a pour toile de fond les perspectives fuyantes et claires d'un intérieur d'église : ici la tonalité générale est d'un gris doré, les extrêmes vigueurs étant conservées pour meubler les premiers plans. Au centre est une sorte d'autel sur lequel est placé un coffret du style Louis XIII, que surmontent quelques statuettes de bronze. Sur la même ligne se rangent, on ne sait comment, une sphère, une mitre posée sur un coussin de soie, une crosse d'évêque. Au-dessous, c'est le chaos : un plat d'orfévrerie aux reliefs repoussés, une armure, un casque, une palette, un sabre, des instruments de musique, une dinanderie en cuivre rouge aux reluisants reflets, des meubles, des tapis, des bustes, l'amalgame sans fin d'un magasin de curiosités. Si, dans ce mélange incohérent, Boel a voulu prouver qu'il savait tout peindre, il a victorieusement démontré l'universalité de son talent.

Mais quel était ce Peter Boel? Nos livres français sont ici d'une indi-

gence navrante. Pendant longtemps, l'histoire a été réduite à l'unique phrase que Félibien adresse à son interlocuteur Pymandre : « Boule peignoit des animaux et étoit disciple de Sneydre dont il avoit épousé la veuve. Il a travaillé aux Gobelins pour les ouvrages du roi. »

Le renseignement était incomplet et inexact ; mais Pymandre, qui n'était pas difficile, s'en contenta. La curiosité du XVIII[e] siècle voulut en savoir un peu plus long. Mariette a appris que Boule s'appelait Boel, que Lauwers a gravé son portrait, que Corneille de Bie l'a célébré. Descamps, qui s'est hasardé jusque dans les Flandres, a entendu parler de Pierre Boel ; il sait qu'il a vécu en Italie ; il a vu à Anvers, chez Nicolas Bloemart, fabricant de cuirs dorés, quatre grands tableaux du maître, représentant les *Éléments*, et il peut dire avec raison : « Une belle touche, une couleur vraie et vigoureuse, se trouvent dans tous ses ouvrages. » C'était là un commencement de lumière. Mais aujourd'hui nous pouvons aller plus loin : le catalogue du musée d'Anvers nous a dit, il y a quelques années, les origines de P. Boel ; le *Dictionnaire critique*, de M. Jal, nous dira sa fin.

Peter Boel est né à Anvers en 1622. Il passa une partie de sa jeunesse à Rome : à son retour, vers 1650, il se maria. Il n'épousa nullement la veuve de Snyders, par cette raison, inconnue de Félibien, que Snyders survécut à sa femme. Boel était encore à Anvers en 1653. Nous ignorons quand il vint à Paris. Mais nous savons qu'il fut attaché à la manufacture des Gobelins, et, ici, l'ami de Pymandre a raison : il a « travaillé aux ouvrages du roi ». Boel faisait partie de cette colonie flamande dont l'habileté fut si utile à Lebrun et à Vandermeulen pour les patrons de tapisseries. Un ancien texte nous apprend que lorsque les deux maîtres donnèrent les projets de la tenture des *Mois*, où l'on voyait douze maisons royales, par allusion aux maisons du soleil dont Louis XIV était, comme il l'a bien prouvé, la représentation en ce bas monde, « M. Boulle fit les fleurs et les oyseaux[1] ». La date de ce travail n'est pas indiquée. Nous savons, par le précieux dictionnaire de M. Jal, qu'en 1671 Peter Boel, qui prenait le titre de peintre du roi, fut parrain d'un fils de Gérard Scotin. Il mourut le 3 septembre 1674, et Vandermeulen, qui paraît avoir été tout à fait de ses amis, présida le lendemain à son enterrement.

Ces choses arides étant dites, je ne vois pas trop comment P. Boel ressemble à Snyders, dont on veut qu'il ait été l'élève. Snyders, véritable frère de Rubens, est un peintre clair. Boel appartient déjà à une

1. Lacordaire, *Notice historique sur les Gobelins*, 1853, p. 63.

autre génération ; il est du temps où l'école flamande va perdre sa fleur de vie et ses fraîcheurs de colorations, il cherche surtout la vigueur. A ce point de vue, il est assez voisin de Fyt, avec qui on l'a plus d'une fois confondu. C'est à Fyt qu'étaient attribués jadis les deux Boel du musée d'Anvers, le *Repas de l'aigle* et la *Nature morte*. La facilité du pinceau y est extraordinaire. On voit aussi fort bien ce qu'était Boel dans une grande peinture du musée de Madrid, celle où trois chiens montent la garde autour de diverses pièces de gibier suspendues à une branche d'arbre. Mais, sans aller si loin, le tableau de M. Cottier doit suffire. L'homme qui a fait ces orfévreries, ces armures, ces étoffes, était décidément un vaillant peintre.

Une acquisition qui date d'hier, et qui sera peut-être discutée par les puristes, vient de faire entrer dans le cabinet de M. Cottier un troisième tableau du XVII^e siècle. On se rappelle avoir vu l'autre semaine, à la vente bizarre de M. de Persigny, une peinture espagnole assez étrange, le portrait d'un fou, debout et vêtu de noir, qui tient d'une main un portrait en miniature et qui, de l'autre, joue comme un enfant avec un petit moulin de papier. Le propriétaire de ce tableau appartenait à une école qui s'est quelquefois trompée : il prenait son *Fou* pour un Velazquez ; cette attribution, véritablement peu décente, a beaucoup nui au succès de l'œuvre : on l'a vendue un prix ridicule, et c'est M. Cottier qui l'a achetée.

Oublions le grand nom de Velazquez si imprudemment invoqué ; malgré des défauts qui sautent aux yeux, le tableau reste intéressant comme une énigme qu'il faut déchiffrer.

L'auteur du *Fou* est un dessinateur inhabile. La perspective ne s'explique pas ; les mains du personnage ne sont point en rapport avec la tête, qui est singulièrement petite ; l'une de ces mains est d'ailleurs malheureuse. En raison de ces imperfections, on est tenté de croire à un travail d'élève, à l'essai naïf d'un peintre inexpérimenté ; et cependant quand on songe à la distinction des noirs, à la finesse des gris qui servent de fond, à la qualité du ton local, à l'harmonie générale des colorations, on voit que l'auteur du *Fou* était tout à fait un raffiné.

De qui donc est ce tableau ? C'est aux savants à le dire. Mais personne n'a interrogé encore le groupe des élèves qui ont travaillé autour et à la suite de Velazquez, et l'attribution du tableau de M. Cottier restera longtemps douteuse. Un demi-renseignement nous parvient toutefois. Notre camarade, M. Paul Lefort, qui connaît si bien ses Espagnes, nous apprend qu'Antonio Ponz a parlé du *Fou* dans son voyage. Décrivant, aux dernières années du XVIII^e siècle, les peintures conservées à la

royale maison du Retiro, Ponz ajoute que, parmi ces tableaux, deux portraits de Philippe IV représenté à des époques différentes, *el de un bufon divertido con un molinillo de papel, y alguno mas, son del gusto de Velazquez.* » C'est bien là notre excentrique personnage; mais, dès cette époque, la tradition était déjà perdue, et l'on ne voyait plus dans le *Fou* qu'une peinture dans le goût de Velazquez.

Et maintenant franchissons un siècle : entre les anciens et les modernes, la transition n'est marquée chez M. Cottier que par quatre panneaux décoratifs du temps de Louis XVI. Ce ne sont nullement des chefs-d'œuvre; et pourtant il en faut dire deux mots. Ces panneaux, un peu chimériques au premier aspect, représentent des paysages avec des rochers, des lacs, des montagnes, de grands arbres et des cascades à la mode de Marie-Antoinette. Des figurines de paysans, assez lestement touchées, animent ces perspectives. On devine qu'on a affaire à un sectateur de Vernet, qui exagère les choses et qui les pousse au décor. Ces paysages portent une signature et une date : *C. L. Chatelet.* 1786.

Ce Chatelet, dont les livres parlent à peine et qu'on ne connaît guère que par deux ou trois peintures (musée d'Orléans et palais de Fontainebleau), fut un personnage assez singulier. Né à Paris en 1753, il peignait des vues de la Suisse, des marines, des bergers et des moutons; mais les événements politiques ayant changé le cours de ses idées, cet homme agreste devint membre du tribunal révolutionnaire. On ne lui permit pas de s'y distinguer longtemps. Chatelet fut décrété d'accusation et exécuté le 7 mai 1794.

L'art de ce siècle commence chez M. Cottier avec une œuvre de Louis David. Heureusement, c'est un portrait. Lorsque, avant de pénétrer chez l'intelligent amateur, on nous annonçait un David, nous sentions naître en nous des inquiétudes vagues. Dans ces machines, grandes ou petites, qu'il emprunte à l'histoire de l'antiquité, le « réformateur de la peinture » est si froid, si peu humain! Voilà déjà plus de trente ans que, dans nos promenades au Louvre, nous regardons, les jours de jeûne, le tableau des *Sabines :* nous n'avons pu nous habituer encore à un spectacle aussi arbitraire. La *Mort de Socrate*, revue l'autre jour dans une vente de l'hôtel Drouot, ne nous a pas moins blessé par l'indigence du pinceau et la prétentieuse fausseté de la mimique. Mais David a fait des portraits, des portraits où il renonce aux abstractions littéraires, où il croit à l'homme, et aussi à la peinture. C'est une œuvre de ce genre que nous trouvons chez M. Cottier.

Il ne s'agit pas ici du portrait d'un pontife ou d'un empereur, mais simplement de celui d'un modeste gardien du Louvre, d'un bon vieil-

lard, qui, d'après une tradition dont l'administration des musées a gardé mémoire, s'appelait le père Fuzelier. C'était, à la fin du premier empire, le doyen des gens de la maison. Vêtu de la livrée officielle, habit vert et gilet rouge, le vieux fonctionnaire est assis, les mains croisées, dans une attitude pleine de simplicité et de bonhomie. Cette physionomie honnête, et non sans finesse, a frappé David : la tête est peinte avec le plus grand soin, et l'artiste s'est surtout attaché à traduire l'expression des yeux et des lèvres. Il a traité l'humble Fuzelier avec autant de soin, autant de respect que Pie VII. La délicatesse de l'exécution, la précision du dessin, rappellent en effet le portrait du Louvre, et aussi le tableau de la collection Pourtalès, où le pape est représenté à côté du cardinal Caprara. Les autres parties du portrait de Fuzelier, et surtout les mains, sont peintes avec plus de sans façon. Quelques heures de travail auraient complété l'œuvre, qui reste néanmoins très-remarquable et très-vivante. Lorsqu'il a de tels accents de sincérité, David demeure vraiment au rang des maîtres.

Dans la galerie de M. Cottier, le portrait du vieux gardien du Louvre a pour pendant le *Roi de Thulé*, d'Ary Scheffer. Le roi mélancolique supporte mal ce redoutable voisinage. Cette peinture date de l'époque où Scheffer, adonné au culte des tons fauves et des gris dorés, croyait faire du Rembrandt. Il prenait l'ombre pour le corps. Ce *Roi de Thulé* est de l'art à la surface, une pure sentimentalité où manquent le vrai dessin et la couleur vraie. Cette fuyante image, qui se dérobe au regard, donne beaucoup de réalité à une tête d'homme de M. Ingres. L'artiste y a cherché l'expression. Par la sobriété vigoureuse de la coloration, ce masque sévère fait penser à quelques-uns des personnages qui entourent le *Saint Symphorien*.

De Géricault, M. Cottier possède une tête de bull-dog, celle-là même qui a été lithographiée par Aubry, et dont la reproduction illustre les premières lignes de cet article. Mais M. Cottier a mieux que cela. Il a eu cette chance, heureuse entre toutes, de trouver le petit cheval modelé en cire par Géricault. L'intérêt que présente ce précieux morceau a déjà été bien des fois signalé. Il montrerait, s'il en était besoin, avec quelle passion sincère, avec quel ardent amour, Géricault avait étudié le noble animal qui joue un si grand rôle dans ses tableaux et dans ses lithographies. Quand il a modelé cette cire, vraiment digne d'un musée, il ne s'est pas seulement montré un anatomiste exact à tout dire et à mettre chaque muscle à sa place normale, il a surtout fait œuvre d'artiste, en cherchant le mouvement juste et la vivante allure. A nos yeux, ce petit cheval de cire vaut autant qu'un tableau. A l'admi-



PORTRAIT DE FUZELIER,

D'après L. David.

ration que nous professions pour l'artiste, il ajoute ce respect qu'on doit avoir pour tous ceux qui ont compris comme lui la sainteté du travail et qui, étudiant jusqu'à la dernière heure, ont voulu connaître le secret des formes et toucher du doigt le fond des choses.

M. Cottier possède trois peintures de Léopold Robert : c'est la marque évidente de son libéralisme et de la tolérance de son goût. Deux de ces petites toiles représentent des figurines italiennes : ici une Napolitaine qui tient à la main un tambour de basque, là un joueur de guitare chantant au bord de la mer (1827). Ces peintures, d'une incontestable sécheresse, sont médiocrement significatives. La troisième est plus intéressante : c'est une vue de l'intérieur de l'église Saint-Laurent hors des Murs. Ce tableau, exceptionnel dans l'œuvre du maître, est celui qui a figuré en 1855 à la vente Barroilhet. On voit, par une des lettres de Léopold Robert, qu'il voulait former son frère Aurèle aux études d'architecture : il aurait aimé à faire de lui une sorte de Peter Neeffs ou d'Emmanuel de Witte. La *Vue de Saint-Laurent hors des Murs* prouve qu'il s'était lui-même essayé dans ce genre, et non sans succès. Il y avait dans Léopold Robert, qui n'oublia jamais ses premières études chez Girardet, un peu de la précision du graveur, voire même du calligraphe. Son exécution, toujours un peu métallique, est plus supportable dans les perspectives d'un intérieur d'église que dans ses tableaux de figures qui, on le sait par ses propres confidences, lui coûtaient un si grand effort. Mais arrêtons-nous sur la pente où nous allons glisser. Si, par aventure, nous n'avions pas une folle passion pour Léopold Robert, à quoi bon le dire? Et alors même qu'en nous appliquant beaucoup nous parviendrions à aiguiser contre lui une épigramme bien méchante, ne vaudrait-il pas mieux la garder en portefeuille? Sachons choisir nos victimes. S'il est un artiste devant lequel l'ironie doive se taire, c'est assurément l'auteur des *Moissonneurs*. Nul n'a plus aimé son art, et nul n'en a plus souffert. Il n'a pas mis dans ses tableaux l'incurable mélancolie, les amers découragements qui remplissaient son âme. Ce sont ses lettres qu'il faut lire. On y trouve à chaque ligne la preuve de son amour pour la nature et l'aveu de son impuissance. Et comment ne pas se sentir désarmé devant l'artiste qui a pu dire le mot terrible : « Dans ce que j'ai fait, je ne vois que des poupées [1] »?

Delacroix aussi est un tourmenté, mais combien son agitation a été féconde, combien il a su exprimer éloquemment son angoisse! Le noble maître est admirablement représenté dans la galerie de M. Cottier.

1. Lettre du 1er novembre 1832. Delécluze, *Notice sur Léopold Robert*, 1838.




JEUNE TIGRE JOUANT AVEC SA MÈRE,

D'après Delacroix.

Trois œuvres, trois chefs-d'œuvre sont là qui suffiraient à montrer ce qu'il cherchait et quel peintre était chez lui au service du poëte.

C'est d'abord la *Mort de Valentin*. Lorsque ce tableau parut au Salon de 1848, nous avions tous l'esprit perdu dans un grand rêve : le souci de la patrie, soudainement rajeunie et vivante, nous emplissait le cœur et nous eûmes le tort de ne pas étudier, avec le respect qui leur était dû, les Delacroix du Salon de cette année. M. Cottier ne manqua pas d'envoyer la *Mort de Valentin* à l'Exposition de 1855. Nous retrouvons aujourd'hui cette scène de deuil, et nos souvenirs se réveillent. Le tableau a, çà et là, un peu noirci, mais il est resté superbe. On se rappelle l'étrange décor où s'accomplit le drame, le groupe des bourgeois et des valets qui, la torche à la main, entourent Valentin expirant, Marguerite se lamentant auprès du corps de son frère et, dans le fond, sous les blancheurs argentées de la lune, Faust et Méphisto disparaissant à l'angle de la rue ensanglantée. Delacroix n'a pas fait souvent d'effets de nuit. Il a, dans la *Mort de Valentin*, réussi son clair de lune, comme il avait réussi ailleurs la mer, les ciels, les horizons bleuissants, en vrai paysagiste qu'il était.

Le second Delacroix est presque inconnu de la génération nouvelle. C'est le *Jeune Tigre jouant avec sa mère*. Tel est du moins le titre sous lequel il parut pour la première fois au Luxembourg, lors de l'exposition organisée au profit des blessés de 1830. Le catalogue du Salon de 1831 l'intitule simplement *Étude de deux Tigres*. Il en existe, on le sait, une lithographie, dont les épreuves sont presque toujours imparfaites et qui a paru dans *l'Artiste*. Cette planche est de Delacroix. Les deux fauves sont de grandeur naturelle, couchés et jouant avec des grâces félines, car le tigre n'est vraiment qu'un chat exagéré, un chat sublime. Il est impossible de rendre avec plus d'énergie et de souplesse les mouvements de l'animal, les stries de son pelage, l'intime vérité de ses allures. Ce tableau parut singulier aux connaisseurs du temps. L'idée d'aller, comme le faisaient alors Delacroix et Barye, dessiner ou peindre des bêtes sauvages au Jardin des plantes, impliquait aux yeux des orthodoxes un regrettable dérangement du cerveau. Guérin, le maître de Delacroix, avait peut-être vu des tigres; mais il ne les avait pas regardés. Le tigre ne figurait pas dans le catalogue restreint des animaux académiques.

M. Cottier possède un troisième Delacroix, l'*Hamlet au cimetière*, celui du Salon de 1839. Comme la *Mort de Valentin*, ce tableau a reparu à l'Exposition universelle de 1855. Il nous souvient que, dans la révision du procès de Delacroix, qui s'instruisait à nouveau devant des juges



HAMLET AU CIMETIÈRE,

D'après Delacroix.

plus compétents, cette émouvante peinture fut une de celles qui contribuèrent le plus à ramener à l'admiration, je veux dire à la justice, ceux qui s'étaient montrés hostiles au maître éclatant et tragique. Shakspeare, s'il revenait, reconnaîtrait ici sa pensée. « Ce crâne, dit le fossoyeur, était le crâne d'Yorick, bouffon du roi. — Hélas! pauvre Yorick! » murmure Hamlet, perdu dans l'infini de sa rêverie. Il y a une distinction suprême dans la figure du prince de Danemark, une robuste rusticité dans celle de l'ouvrier qui, creusant tranquillement la terre toute pleine de poussière humaine, dérange d'un coup de bêche les ossements d'un mort à peine oublié pour faire place au mort qui va venir. Un souffle shakspearien est dans cette peinture, dont la coloration se voile de tons fauves, bruns, violacés, mais sans aller jusqu'au noir, qui eût été banal. On se rappelle le paysage où Delacroix a placé le fossoyeur et le prince, les terrains en pente qui abritent le cimetière, le chemin qui longe le talus, les lointains de l'horizon et ce ciel blafard dont le drame s'ajoute à l'émotion des personnages. Et vraiment celui qu'on doit plaindre ici, ce n'est pas le bouffon du roi dont les os pourrissent dans une terre généreuse, c'est le prince lui-même, l'éternel mélancolique qui vit dans la pensée de la mort et s'enivre des amères voluptés de la tombe. L'*Hamlet* de Delacroix caractérise une école et résume toute une poésie.

Le seul qui, dans la galerie que nous parcourons, puisse être cité après Delacroix, c'est Decamps. On peut l'étudier chez M. Cottier avec toutes ses complications, ses artifices, ses fantaisies, ses systèmes. On le voit aussi, et on ne le voit guère que là, dans l'effort exceptionnel qu'il a tenté pour toucher au grand. Du reste, tous les Decamps de M. Cottier sont catalogués dans le livre de M. Moreau, et ils ont, aux yeux des spécialistes qui se sont occupés de l'école moderne, la célébrité de véritables classiques.

On connaît le *Singe au miroir*, qui a été gravé par Alphonse Masson et que M. Cottier avait envoyé à l'Exposition de 1855. Ce tableau date de 1843. Il appartient à la manière la plus ferme de Decamps; le dessin y est extrêmement écrit, le ton en est d'une robustesse incomparable. Dans un article publié autrefois par la *Gazette*, à la suite de la mort de Decamps, nous croyons avoir insisté sur cette observation que, même lorsqu'il peint des animaux peu héroïques ou des choses vulgaires, l'artiste ne s'en tient jamais à la prose, il cherche le caractère, il sait quelles exagérations sont permises : la nature n'est pour lui qu'un prétexte, un thème qu'il développe librement et dont il outrepasse volontiers les limites. Il est visible qu'avec son museau allongé ce singe, qui a mis du rouge et sourit à son miroir, n'est pas un simple man-

drille du Jardin des plantes, mais un singe transfiguré et poussé à outrance, en vue d'un résultat optique dont la singularité, systématiquement poursuivie, est bien faite pour surprendre le spectateur. Un autre tableau de la collection Cottier, un tableau inoffensif en apparence, nous montre la même préoccupation, le même besoin d'exagérer. Rien, quant à la donnée, n'est moins épique. Il s'agit de quelques poules qui, à l'angle d'un mur de ferme, picorent naïvement sur un tas de fumier (1844). Mais, rien qu'à voir en courant ce petit tableau, on est arrêté au passage, on sent que les poules de Decamps ne sont pas celles de tout le monde. Le dirai-je? Elles ont l'air d'être taillées dans le marbre, elles ont quelque chose de solennel et de mystérieux. Un naturaliste les trouverait peut-être mal dessinées; mais c'est en obéissant à la loi de son idéal que Decamps les a faites ainsi. Pareille aventure était arrivée à Rembrandt. Voyez au Louvre la *Famille de Tobie*. Lorsque le puissant artiste de Leyde veut peindre un chien, ce chien prend sous son pinceau les allures d'un lion.

L'*Ane*, dont la *Gazette* publie la gravure, est un Decamps presque inconnu. Cette peinture, de très-petite dimension, date de 1845 et ne paraît pas avoir été exposée. Elle donne une note exceptionnelle dans l'œuvre du maître qui a tant aimé les tons roux. Ici le ciel est franchement bleu, et les verdures sont vertes. Decamps, ce jour-là, a cru au printemps et aux fraîcheurs du matin dans les prairies. L'exécution — on pourrait se dispenser de le dire — est spirituelle et délicate. Decamps était comme le héros du conte d'Alfred de Musset :

> ... Il estimait qu'un âne
> Pour Dieu qui nous voit tous vaut autant qu'un ânier,

et, sachant bien que ce n'est pas le sujet qui fait le tableau, il a achevé, avec la plus consciencieuse finesse, cet humble portrait à deux personnages, cette peinture qui ne signifie rien et qui est charmante.

Mais Decamps savait aussi peindre les chiens, et, à bien dire, ce fut-là son triomphe. S'il s'est quelquefois moqué du singe, qui est presque aussi risible que l'homme, son ironie a respecté le chien. L'*Hôpital des galeux*, dont on a souri autrefois, était un tableau mélancolique. L'artiste n'a jamais été plus sérieux et plus élégant que dans le *Relais de chiens courants*, qu'on se rappelle avoir vu en 1860 à l'exposition du boulevard des Italiens[1]. La peinture est inachevée : le fond n'est qu'un

1. En 1853, Decamps, découragé et malade, fit une vente de son atelier. Le *Relais de chiens*, qualifié d'esquisse par le catalogue, provient de cette vente.

frottis léger, d'une inexprimable délicatesse. Decamps, on peut le supposer, a été satisfait de l'œuvre commencée, et il a craint de l'alourdir en la terminant.

M. Cottier a encore d'autres Decamps : d'abord les *Murs de Rome*, dont le ciel est admirable de légèreté et de lumière ; ensuite le tableau, non moins caractéristique, qui représente une femme vue de dos, portant une cruche sur la tête, et marchant dans l'étroite ruelle d'une



RELAIS DE CHIENS,

D'après Decamps.

ville méridionale. Ici les murailles sont maçonnées, plutôt que peintes, avec une vigueur de pinceau extraordinaire. Cette peinture, où quelques blancs dorés se mêlent à une dominante d'un brun riche et savoureux, fait songer aux beaux Decamps qu'on a revus récemment à la vente Michel de Tretaigne. Avec le plus simple motif, avec un rien, l'artiste trouve le moyen d'éveiller en vous une impression. On se rappelle la remarque de Théophile Gautier : « M. Decamps possède l'art mystérieux d'intéresser à un bout de toit supporté par une colonne ; il n'exprime pas de pensées, il en fait naître, comme la nature. »



C'est là, en effet, le sens général de l'œuvre de Decamps. Mais s'il fut toujours épris de la note pittoresque, il a aussi rêvé le grand art, et il a marqué le point le plus élevé de sa puissance dans la *Défaite des Cimbres*, peinte en 1833 et exposée au Salon de l'année suivante. La *Gazette* a parlé jadis de cette œuvre étrange et forte, qui n'a pas beaucoup de précédents dans l'histoire de l'art français. Il est intéressant de la revoir aujourd'hui et de rectifier, s'il y a lieu, son impression première. On avait dit que l'action du temps se faisait sentir sur ce tableau, que l'effet des colorations était devenu moins vibrant. On s'alarmait à tort. La peinture est depuis bien des années fixée dans sa pâte résistante comme de l'émail, et elle ne changera plus. Voilà bien le ciel tragique où volent des bandes de vautours, impatients de se ruer sur les cadavres; voilà l'immense champ de bataille avec ses plis de terrains et les grandes assises des rocs éternels qui accidentent la plaine, théâtre monumental où s'entre-choquent, non des armées, mais des peuples; car, ainsi que l'a dit Gautier, c'est ici une civilisation qui fait rebrousser une barbarie. Où donc Decamps a-t-il pu prendre cette manière toute moderne de peindre une bataille? L'art antérieur ne lui fournissait point d'exemple. En relisant l'appréciation que Planche a consacrée à ce tableau à l'heure même où il fut exposé, on voit que le critique, après avoir écarté Salvator et les autres, se demande si Decamps n'a pas été vaguement influencé par John Martin. La question est intelligente. Martin était fort à la mode en 1833. Ses peintures, qu'on ne connaissait que par les estampes à la manière noire, avaient inquiété et ravi les curieux : on ne savait pas en France que l'auteur du *Festin de Balthazar* est un peintre absolument maladroit et empêché; on devinait, dans ses compositions babyloniennes, une intention poétique et le sentiment du démesuré : cela suffisait. Cette notion des choses agrandies et des foules fourmillantes, elle se trouve en effet chez Decamps comme chez John Martin, mais combien elle est plus nette et plus dessinée dans l'œuvre du maître français! Où Martin ne montre qu'une imagination fantasmagorique et d'ailleurs toujours trahie par le plus débile des instruments, Decamps accentue sa volonté, et de même qu'il a cherché l'expression dans la forte anatomie de ses terrains, dans la structure de ses nuages, de même il l'a poursuivie dans la disposition enchevêtrée des deux armées qui emmêlent leurs anneaux comme deux serpents gigantesques. Le champ de bataille étant enveloppé d'une grande tonalité d'un brun fauve, que rafraîchissent quelques rares verdures et qu'illuminent de longues traînées de lumière, la foule des combattants se précise par des scintillements d'armures, par le pou-

droiement multicolore des étendards rouges flottant dans la mêlée et des chevaux blancs qui jettent çà et là leur tache claire. Mais, je le dis sans prétention au paradoxe, la *Bataille des Cimbres*, si harmonieuse et si violente dans ses colorations montées, n'est pas moins belle par le dessin et par le style. Nul en France, Poussin excepté, n'a exprimé avec une si heureuse audace la puissante ossature du sol; personne n'a su associer aussi bien l'horizontalité des nuages allongés dans le ciel au parallélisme des terrains symétriquement coupés de ravins et de collines. Le paysage de la *Bataille des Cimbres* est peut-être le plus beau paysage de l'école moderne.

Il faut que le talent de nos paysagistes soit de constitution bien robuste pour pouvoir se soutenir à côté des œuvres éclatantes de Decamps et de Delacroix. Mais M. Cottier sait choisir, et ici encore il a pris les bons maîtres et les bonnes pages. Peut-être faut-il regretter que le plus éloquent de nos poëtes champêtres, Théodore Rousseau, ne soit pas représenté dans l'hôtel de la rue de la Baume par une production tout à fait saisissante. Il y a pourtant une finesse extrême, un charme pénétrant et fort dans le petit tableau du maître qui représente un terrain roux semé de bruyères. A côté est un Jules Dupré, qui se rattache à la manière ancienne du peintre (1833). Au premier plan, une mare avec quelques canards; au bord de l'eau une chaumière entourée de buissons et de saules; le site est vulgaire, mais la peinture est pleine de vigueur et d'intimité. Quant au Marilhat de M. Cottier, c'est une œuvre exquise. Nous y avons reconnu le *Souvenir des bords du Nil*, du Salon de 1844. Français nous en a donné jadis une excellente lithographie. Déjà le crépuscule envahit la plaine immense; les hautes cimes des palmiers détachent sur un ciel vaporeux leur élégante silhouette brune; les troupeaux de buffles traversent l'eau dormante du fleuve, et les premières étoiles s'allument dans cette nuit orientale qui ne sera qu'un jour diminué.

Quels noms pouvons-nous écrire encore? Cabat est l'auteur d'un paysage familier, qui a été lithographié par Anastasi et qui rappelle les débuts du paysagiste à l'aurore de la renaissance romantique. Diaz, dans un intérieur de bois, visiblement étudié sur nature, a peint des troncs d'arbres dont le rayon vient illuminer l'écorce rugueuse. Ziem a représenté, non sans quelque invention spirituellement chimérique, une rue de Milan au fond de laquelle le dôme dresse dans le ciel ses blanches aiguilles de marbre. Nous négligeons, étant déjà si riche, les Roqueplan, les Rosa Bonheur, les Benouville, et quelques autres encore.

Mais il faut s'arrêter devant deux superbes Troyon. Dans le premier,




VACHES SOUS BOIS

Collection de Mr Maurice Cottier

qu'on a vu jadis à l'une des expositions des Champs-Élysées, des vaches descendent par un chemin creux et viennent boire à un ruisseau dont l'eau coule doucement sous de grands arbres. Les terrains, les animaux, la paysanne qui les mène, tout est enveloppé de ce jour mystérieux que tamisent les feuillages. Les verdures semblent humides dans ce dessous de bois plein de fraîcheur et de silence. L'autre Troyon, dont la *Gazette* prépare une eau-forte, n'a jamais été exposé. Il date de 1853, année féconde où l'artiste, désormais sûr de son succès, a multiplié les œuvres puissantes. Deux vaches, l'une debout, l'autre couchée, sont au centre d'une immense prairie. L'effet est un peu étrange : la soirée est orageuse; il semble que la lumière qui éclaire la campagne et les animaux soit pareille à ce rayon qu'on voit parfois rire entre deux averses. Troyon est là avec ses qualités les plus poétiques et les plus fières.

Dans un genre bien différent, M. Cottier possède un tableau que tous les amateurs ont le droit de lui envier, car il est unique en son espèce. Il nous souvient qu'au Salon de 1846 on se pressait curieusement devant cette petite peinture, intitulée au catalogue : *Saint-Cloud*, étude. Le paysage est de Français. Meissonier y a semé quelques figurines singulièrement élégantes et spirituelles dans leur proportion microscopique. On comprend qu'il soit sorti de l'association de ces deux pinceaux une rareté digne d'une certaine estime. Thoré nous apprend que ce tableau fut payé 1,500 fr. en 1846, somme énorme et absolument déraisonnable si l'on se rappelle les mœurs de cette époque trop naïve ou trop défiante.

Meissonier a chez M. Cottier une autre peinture bien précieuse, le *Polichinelle*, celui de 1858. Il en existe, de la main de l'inventeur, une eau-forte dont les bonnes épreuves commencent à devenir rares. Ici, aucune tenture chamarrée, aucun accessoire de trop ne complique inutilement le fond. Polichinelle n'est pas meublé, et rien ne nous empêche de le voir. La tête, grande comme l'ongle, est très-franche par le libre travail du pinceau et très-fine d'intention. La malice du personnage légendaire y est tempérée par la bonhomie du bourgeois et du père de famille. L'image, à ce point de vue, n'est pas la représentation authentique du type consacré. Mais l'esprit moderne s'est familiarisé avec les sphinx les plus redoutables; l'élément mystérieux est peu à peu éliminé, et, pour ce siècle qui a ri de tout, Polichinelle n'est plus que le confrère de Joseph Prudhomme.

Il faut finir. Je me borne à citer en courant les *Fienarolles de San Angelo* de M. Hébert (Salon de 1857), le *Seigni Joan* de M. Comte (1863), le *Carrosse d'un cardinal romain* de M. Heilbuth (1864), un



PETITS MUSICIENS AMBULANTS, PAR EUGÈNE [illegible]

*Ane d'Égypte*, de M. Gérome, et les *Musiciens ambulants*, de M. Eugène Feyen, qui ont figuré au Salon de 1866 et dont nous donnons la gravure. J'oublie deux ou trois autres tableaux. Ces dernières œuvres, il est superflu de le dire, ne sont pas à la hauteur des *masterpieces* dont nous avons parlé au début. Mais ce serait faire injure à une mémoire demeurée chère à bien des artistes de ce temps que de ne pas mentionner les belles aquarelles de l'architecte Titeux, d'après les principales églises de Rome. Le sentiment vrai des proportions et des formes, la plus délicate notion de la lumière, la sagesse du travail, qui reste toujours sobre sans cesser d'être expressif, enfin les meilleures qualités de l'aquarelliste, tout est dans ces pages excellentes et malheureusement trop ignorées.

Quelques sculptures complètent la collection de M. Maurice Cottier. Une tête d'enfant de l'école de Donatello nous a paru un marbre du modelé le plus délicat; mais l'intérêt de ce morceau s'efface devant le buste en bronze de Michel-Ange qu'on se souvient avoir vu à l'exposition rétrospective organisée en 1865 par l'*Union des arts appliqués à l'industrie.* Il a déjà été parlé dans la *Gazette* de ce précieux portrait, qui pourrait donner lieu à toute une dissertation et dont l'auteur est malheureusement inconnu. A qui l'attribuer? A Jean de Bologne, sans doute, ou à quelque autre élève du grand Florentin. On sait à quel point cette école a su, même en gardant son culte pour un certain idéal, exprimer le caractère particulier des physionomies humaines. Ce buste, qui vaut une page d'histoire, serait à sa place dans la petite galerie de la casa Buonarroti, à Florence, à côté du portrait de Michel-Ange, attribué à Bugiardini. L'auteur des tombeaux des Médicis y paraît infiniment grave, mais doux, il est triste sans amertume, et l'on sent que sa pensée va au delà des choses de ce monde.

Telles sont, sauf quelques omissions qu'on voudra bien nous pardonner, les richesses de la collection de M. Cottier. Nous avons dû, nous sentant au cœur une certaine faiblesse pour les vieilles écoles, nous arrêter avec complaisance sur les productions des maîtres anciens; mais ces œuvres sont rares dans la galerie et elles n'en modifient point le caractère général et la dominante. C'est essentiellement en l'honneur de l'art moderne que la fête est organisée; c'est aux peintres d'hier et d'aujourd'hui qu'on rend visite, et c'est le souvenir de leurs tableaux qui vous poursuit lorsque vous quittez la maison dont ils ont fait un musée. Deux maîtres surtout, Delacroix et Decamps, triomphent chez M. Cottier. Nous avons aimé à les revoir l'un et l'autre, à les étudier à nouveau dans des œuvres qui jadis nous avaient ému ou charmé. L'impression devait-elle rester celle d'autrefois? Pour Delacroix, nous étions tran-

quille. Il se maintient robuste, inépuisable, éclatant, parmi les gloires les mieux consacrées. Pour Decamps, des doutes s'étaient produits, et le procès du passé n'étant jamais définitivement jugé, on s'était demandé en ces derniers temps si l'artiste n'avait pas été trop vanté. Decamps



MICHEL-ANGE. — Bronze du XVIe siècle.

a résisté comme Delacroix aux indiscrétions d'un nouvel examen. On éprouve une sorte de joie sereine à voir que, dans les ardeurs un peu aventureuses des premiers enthousiasmes, on ne s'était pas trop mépris. Et puis, si accessible qu'on soit aux curiosités des modes changeantes, au constant renouvellement de cet art qui tous les jours apporte des résultats

inédits, il est bon de garder un peu de persistance dans son culte et de ne renoncer à ses idoles que lorsqu'on est bien sûr qu'elles sont creuses. Sans se montrer trop rigoureux, on pourrait peut-être traiter d'inconstant l'homme qui changerait tous les mois de maîtresse. Essayons, puisque ici la chose est si facile et si douce, de garder envers les maîtres de notre jeunesse une fidélité moins précaire. Comment se défendre d'ailleurs contre une séduction qui dure? Tous les amoureux vous le diront : on n'est pas toujours libre de trahir.

PAUL MANTZ.



# LES MUSÉES

## LES ARTS ET LES ARTISTES

### PENDANT LA COMMUNE [1]



Au musée du Luxembourg, l'annonce de l'entrée des troupes de Versailles dans Paris avait fait interrompre les travaux de réorganisation de la galerie, travaux dont M. de Tournemine était loin de presser l'achèvement, afin de se ménager un prétexte de retarder l'inventaire et de rester. Mais le terrible M. Gill avait hâte de demeurer seul maître du musée, et, sans se préoccuper de la bataille, faisait reprendre les travaux dès le lundi 22.

Le lendemain, le feu devait être mis au palais. M. de Tournemine, averti à temps, fit comprendre aux misérables qui devaient accomplir ce crime que les 200 fédérés blessés que l'on soignait dans l'ambulance du palais seraient leurs premières victimes. Mais il fallait recommencer souvent ces appels à la fraternité, et c'est à force de sursis obtenus heure par heure que l'on vit arriver le moment de la délivrance. A midi, le drapeau tricolore flotta sur la barricade de la rue de Tournon, et les marins qui venaient de l'occuper s'engagèrent dans la rue, marchant vers le palais. M. de Tournemine et les gardiens qui les observaient de la terrasse, commirent l'imprudence de se montrer en agitant leurs mouchoirs. Mais une décharge de mousqueterie, qui heureusement ne les

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 2e période, p. 285 et 414, et t. V, p. 41, 140 et 210.

atteignit pas, les engagea à plus de réserve dans l'enthousiasme. Une demi-heure après, les fédérés qui étaient restés dans le palais, laissant la place libre aux marins, fuyaient éperdus. La formidable explosion de la poudrière établie dans le jardin fut leur dernier exploit. Trois tonneaux seulement sautèrent, le reste ayant été isolé par un éboulement; néanmoins plusieurs ateliers d'artistes de la rue d'Assas furent bouleversés, entre autres ceux de M. Français et de M. Victor Vilain.

Dans la rue Vavin une explosion particulière fit sauter la maison qu'habitait M. E. Reiber, qui, chassé de chez lui, n'eut que le temps d'emporter un portefeuille contenant ce qu'il possédait de plus précieux. Ses nombreux dessins, une foule de renseignements sur l'art japonais périrent ainsi que le manuscrit et les éléments d'un livre qu'il préparait sur cette matière. Il en fut de même des procès-verbaux de la commission de septembre, dont la commission fédérale des artistes avait voulu lui demander communication.

Si les vitres du quartier et du palais du Luxembourg volèrent en éclats, toutes les œuvres d'art que contenait ce dernier furent intactes, sauf deux toiles sans importance déposées dans les magasins du rez-de-chaussée.

Avant d'arriver au Luxembourg, les troupes avaient dégagé l'École des beaux-arts. Ce fut un détachement du 75e de ligne, commandé par le lieutenant Ernest Merson, cousin du grand prix de Rome, qui y entra le premier par les jardins des hôtels du quai et par les maisons de la rue des Saints-Pères. Il y trouva tout le personnel à son poste sous les ordres du directeur de l'École, M. Guillaume, qui renseigna le détachement sur la position des barricades du quartier. Tandis que l'on était allé chercher du renfort, la troupe tirailla à travers la grille contre les insurgés qui occupaient la rue des Beaux-Arts, et perdit quelques hommes. Le lieutenant E. Merson fut blessé.

Les renforts arrivés permirent de prendre l'offensive et de dégager l'Institut ainsi que l'hôtel des Monnaies, presque sans coup férir, en prenant à revers les barricades du quai.

Pendant l'insurrection, les ateliers et les cours de l'École des beaux-arts étaient restés ouverts pour les élèves que leur âge préservait du service de la garde nationale. Comme tout fonctionnait ainsi qu'en temps ordinaire, grâce à l'énergie et au calme de M. Guillaume, les gens indiscrets en quête de places et surtout de logements et de casernes respectèrent les salles que les élèves fréquentaient chaque jour.

Nous avons dit quels avaient été les divers incidents de la sortie des caisses contenant les envois des artistes français à l'exposition de Londres

et déposés dans l'enceinte de l'hôtel de Cluny. Le musée n'eut rien à souffrir des soldats fédérés qui le gardaient, grâce à l'énergie de M. Fass, secrétaire de M. Du Sommerard, qui leur en interdit l'entrée. Lorsque la dernière heure de la Commune eut sonné, M. Fass obtint de ses gardes dégrisés qu'ils ne tenteraient point une lutte inégale qui en tout cas pouvait être funeste aux collections exposées dans les salles. Il les désarma, cachant leurs armes, prêt à attester qu'aucun coup de fusil n'avait été tiré par eux. Tel fut à l'hôtel de Cluny le dénoûment pacifique de la tragédie.

L'hôtel Carnavalet, qui était en état de restauration, ne contenait presque rien encore des objets qui devaient en garnir les salles. Les plus encombrants étaient déposés dans les magasins du matériel de la ville. Les pierres étaient dans un bâtiment du boulevard Morland et du quai de Béthune. Les plus portatives et les plus précieuses se trouvaient, ainsi que les bois, dans l'hôtel de Bretonvilliers.

Le cabinet de M. Ch. Read, dans l'une des annexes de l'Hôtel de ville, renfermait : les tableaux, les dessins, les estampes, les plans et les manuscrits relatifs à l'histoire de Paris ; la collection de portraits parisiens acquise de M. Soliman Lieutaud, et enfin les livres et les estampes sur les mœurs et coutumes formant la collection acquise de M. Jules Gailhabaud. A cause de la dispersion des collections en voie de formation, il n'y eut de détruit par l'incendie que ce qui était dans l'annexe de l'Hôtel de ville ; mais, par un singulier hasard, la petite statuette équestre de Charlemagne, qui avait figuré à l'Exposition rétrospective de 1865 (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XIX, p. 427) a été retrouvée intacte au milieu des décombres.

On sait tout ce que l'incendie de l'Hôtel de ville a détruit d'œuvres d'art. Les peintures d'Eugène Delacroix, le plafond d'Ingres, celui de M. Léon Cogniet, les voussures de la salle des fêtes par M. Henri Lehmann, le portrait équestre de l'empereur par Horace Vernet, s'il n'avait pas déjà été lacéré et détruit depuis longtemps, et les œuvres plus secondaires de Picot, de Court, d'Auguste Hesse, de Gosse, de Benouville, de Vauchelet, ainsi que de MM. Yvon, Cabanel, C.-L. Muller, Landelle, Schopin, les paysages d'Hubert-Robert, et de MM. P. Flandrin, B. Desgoffe, Hédouin et Bellel, etc., ne sont plus qu'un peu de cendres.

Les sculptures de MM. Cavelier, Oudiné, Bosio, Iselin, etc., celles de Canova, de Jaley, de Nanteuil, de Brion, de Debay ; presque toutes les statues qui occupaient les niches de la façade principale et qui surmontaient les attiques des façades latérales, la belle cheminée exécutée par Biard en 1608, ont été réduites à l'état de chaux ; quant aux reliefs de bois

représentant les douze mois, attribués à Jean Goujon, ils ont subi le sort des peintures [1].

Dans la bibliothèque, le magnifique manuscrit des Ursins dont M. Firmin Didot s'était dessaisi à grand'peine en faveur de la ville de Paris, s'est racorni au feu et s'est consumé dans les flammes qui dévoraient les documents sur les monuments de Paris dont la *Chronique des Arts* (n° du 24 mars 1872) a donné le détail.

Le bas-relief de bronze représentant Henri IV à cheval, qui avait été descendu du tympan de la porte d'entrée quelque temps avant la chute de la Commune, a été sauvé, bien que légèrement mutilé, ainsi que quelques marbres.

Quant au surtout exécuté dans les ateliers de M. Christofle sur les compositions de M. Baltard, il avait disparu dans la poche des envahisseurs successifs de l'Hôtel de ville.

La Bibliothèque fut de bonne heure exposée aux entreprises de la Commune. D'abord son administrateur, M. Taschereau, que la publication d'une pièce compromettante contre Blanqui dans la *Revue rétrospective* de 1848 exposait aux violences des maîtres du moment, avait jugé prudent de quitter Paris. M. Henri Delaborde, conservateur-sous-directeur au département des estampes, le remplaçait depuis quelques jours, lorsque, le 1er avril, il reçut la visite d'un sieur Jules Vincent, porteur de cet arrêté :

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR

—

Cabinet du ministre.

Paris, le 1er avril 1871.

Le comité de l'intérieur et de la sûreté générale délègue provisoirement le citoyen Vincent (Jules) à la Bibliothèque nationale. Le citoyen Vincent est chargé de veiller à cette propriété nationale. Il est armé à cet égard de pleins pouvoirs.

*Pour le comité de l'intérieur et de la sûreté générale,*

*Les délégués :*

F. COURNET, ÉMILE OUDET, TH. FERRÉ.

M. J. Vincent, qui n'était point un méchant homme, mais qui avait besoin d'argent, comme il ne le prouva que trop, se défendit de vouloir se mêler en rien de l'administration, sa fonction étant toute de surveil-

1. Voir pour le détail le *Catalogue raisonné des peintures, sculptures et objets d'art qui décoraient l'Hôtel de ville,* par A. de Bullemont. In-8° de 56 pages, avec deux eaux-fortes de A. Brunet-Debaines. Ve Morel et Cie, Paris 1871.

lance; aussi entra-t-il sans difficulté en arrangement avec le personnel de la Bibliothèque, qui fit avec lui le compromis suivant :

Entre les soussignés, conservateurs-sous-directeurs, conservateurs-sous-directeurs-adjoints et bibliothécaires de la Bibliothèque nationale, d'une part,

Et M. Jules Vincent, agissant en vertu d'une délégation dont les termes sont transcrits ci-dessous (voir plus haut), d'autre part;

Il a été convenu et arrêté ce qui suit :

1° Avec le concours de M. Jules Vincent, délégué à cet effet, les fonctionnaires et employés de la Bibliothèque nationale prendront toutes les mesures propres à sauvegarder l'intégrité et la conservation des collections qui leur sont confiées, sans qu'il soit d'ailleurs porté atteinte aux règlements actuels de l'établissement;

2° Fidèles à leur devoir professionnel, les fonctionnaires et employés de la Bibliothèque continueront à se renfermer dans les strictes limites de leur rôle de gardiens des collections qui constituent les quatre départements et qui appartiennent à la nation.

Ont signé :

*Département des imprimés,* Ravenel, O. Barbier, E. Rathery, Baudement. Vintre, Schmidt, J. Guérin.

*Département des manuscrits,* L. Delisle.

*Département des antiques et des médailles,* Chabouillet, Lavoix.

*Département des estampes,* H. Delaborde, Dauban, G. Duplessis.

Le *Journal officiel* de la Commune publiait le 6 avril le texte exact de cette convention, mais en le faisant précéder de cet en-tête :

Nous donnons ci-après les termes de l'engagement que le citoyen Vincent, délégué par la Commune à la Bibliothèque nationale, *a fait prendre* aux employés de cet établissement. C'est par des actes de cette nature que les hommes de la Commune prouvent qu'ils entendent conserver soigneusement aux générations futures tout ce qui se rapporte à la gloire et à la science du passé.

On voit que les gens de la Commune étaient doués d'une certaine audace à dénaturer les faits. Ce mensonge était d'ailleurs de peu d'importance en comparaison de ceux que commettaient leurs bulletins journaliers de victoires.

Le lendemain c'était une nouvelle visite d'un autre citoyen, celui-là anonyme, dont le billet suivant expliquait la mission :

| | |
|---|---|
| COMMUNE DE PARIS | RÉPUBLIQUE FRANÇAISE |
| Commission du Travail. | |
| INDUSTRIE ET ÉCHANGE. | Paris, le 7 avril 1871. |

Monsieur Delaborde,

Prière de vous mettre à la disposition du délégué de la Commission du travail et de l'échange, afin de lui donner connaissance de la situation de la Bibliothèque com-

munale, au point de vue des travaux en cours d'exécution et au point de vue de ses ressources financières.

Salut fraternel.

*Pour la commission :*

MERIOL ou MERIOU.

M. H. Delaborde, très-offusqué de cette qualification de « communale » que l'on donnait à la Bibliothèque, commença par protester en essayant de faire comprendre à son interlocuteur que les collections comme l'édifice appartenaient à la nation. Mais cet interlocuteur ne s'en souciait guère : ce qui lui importait, c'était de connaître le bilan des recettes et des dépenses de la Bibliothèque, afin d'appliquer les ressources disponibles à la reprise des travaux de reconstruction interrompus. Aussi sa surprise fut-elle grande quand il apprit que l'entité appelée la Bibliothèque ne possédait aucuns fonds; que ses dépenses se soldaient en mandats sur le trésor touchés par chaque partie prenante, et que les travaux dépendaient d'une autre administration dont l'architecte était l'agent principal. Sur ce il partit, et on ne le revit plus.

Mais Jules Vincent revint afin de payer le personnel qui n'avait point reçu ses émoluments du mois de mars. Il tenait infiniment à cela, car il s'en était occupé dès sa première visite, et on lui avait objecté que, les feuilles d'émargement étant déjà à Versailles, on ne pourrait toucher aucun traitement venant d'ailleurs, sans paraître vouloir le toucher deux fois. Mais sur son insistance il avait été décidé, parmi les membres du personnel, que les ouvriers à gages, puis les hommes de service, puis les auxiliaires, et enfin les employés seraient soldés, et que chacun à cet égard serait libre d'agir suivant ses convenances.

S'étant procuré l'état du personnel, le citoyen Jules Vincent apporta d'abord 15,000 francs, mais en billets de banque de mille francs qu'il fut obligé de remporter, ne pouvant s'en servir. Le lendemain, 11 avril, il revint avec 20,000 francs en espèces, et commença la paye. Quelques jours après il s'étonnait que tout le monde n'eût pas émargé et déclarait que quiconque, « fonctionnaire ou employé, n'aurait pas touché son traitement avant le lendemain soir serait considéré comme démissionnaire ». Offrant d'ailleurs, « si la somme apportée par lui était insuffisante, de fournir le lendemain une somme complémentaire de manière que chacun puisse recevoir immédiatement l'argent qui lui est dû ».

On obtint facilement de lui que la mesure de la révocation serait ajournée au 1er mai.

Apprenant que l'administration des musées avait ouvert au public un certain nombre de salles, l'assemblée des conservateurs de la Biblio-

thèque décida que, pour les mêmes motifs qui avaient fait agir le conservatoire du Louvre, la Bibliothèque, fermée par décision ministérielle depuis le 15 septembre, serait ouverte le 24 avril, sauf dans le département des antiques et des médailles, et qu'un avis placé à l'extérieur en informerait le public, tandis que des placards intérieurs expliqueraient pourquoi certaines collections ou parties de collections n'étaient point livrées à l'étude. La suspension du « prêt » fut ensuite décidée sur la proposition de MM. Léopold Delisle et Ravenel.

M. H. Delaborde alla avertir de ces décisions le citoyen Vincent en lui demandant une exemption du service de la garde nationale pour les employés que celui de la Bibliothèque y devait retenir.

Vincent approuva les résolutions du conservatoire, promit l'exemption réclamée, persévéra dans sa résolution de considérer comme démissionnaires les employés qui n'auraient point touché leurs appointements le 1er mai, et demanda sur ces différents points trois notes qui, portant sa signature, furent publiées dans le *Journal officiel* du 22 avril.

Tout ceci étant réglé, les employés étant à l'abri de l'obligation de prendre les armes pour soutenir la guerre civile, la dépêche suivante arriva le 28 à la Bibliothèque :

*Au citoyen chef de bureau des dossiers de la Bibliothèque nationale.*

Envoyez-moi de suite le dossier du sieur Vincent, bibliothécaire. Si vous ne l'avez pas, donnez-moi, si vous le pouvez, des renseignements sur son compte.

Salut et fraternité.

*Les membres de la Commune formant le comité de sûreté générale,*

E. MALON.

Une deuxième dépêche, à l'adresse du directeur de la Bibliothèque, avait été déposée chez le concierge. On vint les reprendre toutes deux. Mais le *Journal officiel* du lendemain publiait l'arrêté suivant :

Le délégué de la Commune à l'enseignement

Arrête :

Le citoyen Vincent, directeur de la Bibliothèque nationale, est relevé de ses fonctions.

Paris, le 27 avril 1871.

ÉDOUARD VAILLANT.

Le citoyen Vincent avait été nommé directeur de la Bibliothèque nationale par le

citoyen Cournet, alors délégué à l'intérieur ; c'est sur la proposition du citoyen Cournet que le citoyen Vincent vient d'être relevé de ses fonctions.

Jules Vincent avait été arrêté l'avant-veille sur la prévention de détournement d'estampes appartenant à la Bibliothèque, détournement qui n'était point vrai en même temps qu'il eût été impossible, le « directeur de la Bibliothèque » ne s'étant jamais trouvé seul dans aucune des salles de l'établissement. Mais ce qui était vrai, c'est que ledit Jules Vincent avait reçu 30,000 francs environ pour les appointements du personnel, sur lesquels il n'en avait guère payé que 20,000 et qu'il s'était approprié le reste. Ainsi s'explique sa sollicitude à conserver un personnel qui voulût bien recevoir ses appointements.

Le même jour M. Benjamin Gastineau, inspecteur des bibliothèques pour le compte de la Commune, se présentait pour recueillir sur le personnel et sur l'état présent de l'établissement les éléments d'un rapport dont il se disait chargé.

Enfin on lut dans le *Journal officiel* du 30 avril l'arrêté suivant :

Le délégué de la Commune à l'enseignement

Arrête :

Le citoyen Élie Reclus est nommé directeur de la Bibliothèque nationale.
Paris, le 29 avril 1871.

ÉD. VAILLANT.

Le nouveau directeur de la Bibliothèque entra en fonction le 2 mai, félicité par les dames de la halle qui lui offrirent le bouquet traditionnel. Les révolutions passent, mais les traditions restent. M. Élie Reclus, qui est un homme libéral, fit porter le bouquet dans la salle de lecture, afin que le public pût en jouir. Après cet acte démocratique auquel aucun de ses prédécesseurs n'avait songé, M. Élie Reclus vint entretenir M. H. Delaborde de l'intention où il était de profiter de la latitude que lui laissaient les événements pour préparer des réformes radicales dans la constitution de la Bibliothèque. Sur l'objection de son interlocuteur que, si quelque changement était introduit dans la constitution de l'établissement, il était résolu à se retirer avec tous ses collègues, M. Élie Reclus assembla le personnel alors présent et lui exposa ses vues.

Ayant été nommé, dit-il, à la direction de la Bibliothèque par suite d'un appel inopiné à son dévouement, il avait accepté parce qu'il y avait des services à rendre et du bien à faire. Une enquête qu'il désirait révélerait les réformes possibles ; mais l'on devait reconnaître tout d'abord

qu'il y aurait un grand avantage pour les ouvriers à trouver le soir les portes de la Bibliothèque ouvertes, et qu'il était du devoir de l'administration de prendre les mesures propres à amener ce résultat, soit dans l'établissement lui-même, soit, s'il y avait danger à y introduire de la lumière, dans un local voisin.

Il fut répondu que l'administrateur, d'accord avec le ministre de l'instruction publique, avait déjà étudié cette question, et que l'on s'était arrêté à la pensée d'établir une annexe de la Bibliothèque pour les séances du soir dans le bâtiment de la place Louvois qui sert de magasin aux décors de l'Opéra-Comique.

M. Élie Reclus adopta immédiatement cette idée et annonça qu'il allait, suivant les procédés sommaires de la Commune ainsi que de ses agents, *réquisitionner* ce magasin afin de le transformer en bibliothèque et en salle de lecture. M. Troubat, ancien secrétaire de Sainte-Beuve et son exécuteur testamentaire, fut nommé directeur-conservateur du nouvel établissement à créer.

L'allocution du nouveau directeur au personnel de la Bibliothèque se termina par un long exposé de ses vues générales sur les satisfactions à accorder aux travailleurs, les facilités à donner aux études, les priviléges à supprimer et les bienfaits de la science à distribuer à tout venant.

M. H. Delaborde, qui avait vite compris à quel songe-creux l'on avait affaire, voulut donner un but innocent à son activité et lui signala, lors d'une seconde entrevue, les réformes qu'il y aurait à apporter dans la loi qui régit le dépôt des livres et des estampes à la Bibliothèque : il espérait qu'une fois lancé sur cette piste on la suivrait sans s'occuper d'autres questions. Mais M. Élie Reclus avait été légumiste. Le régime qu'il s'était imposé, joint aux privations du siége, l'avait profondément débilité, et il avait besoin de se refaire. Aussi se jeta-t-il sur cet os qu'on avait voulu lui donner à ronger et n'en fit-il qu'une bouchée. En effet, il rédigea séance tenante un décret qui bouleversait de fond en comble toute l'organisation du dépôt.

Ce même jour, il annonça l'arrivée prochaine à la Bibliothèque des livres saisis chez les jésuites et dans les autres établissements religieux dont la Commune s'était emparée. M. Henri Delaborde protesta immédiatement contre cette prise de possession et déclara qu'il ne recevrait cet envoi qu'à titre de dépôt destiné à être rendu un jour à ses légitimes propriétaires.

Le 5 mai, le *Journal officiel* de la Commune publiait l'arrêté dont la teneur suit :

Le délégué de la Commune à l'enseignement

Arrête :

Le citoyen Guignard est adjoint provisoirement au citoyen Élie Reclus pour la réorganisation de la Bibliothèque nationale.

Le citoyen Guignard avait fait partie jadis du personnel de la Bibliothèque, d'où il avait été exclu pour nous ne savons quel motif. Il avait publié une *Bibliographie de la Noblesse*, ce qui n'était guère l'œuvre d'un démocrate, ainsi que le remarquait le *Moniteur universel* dans son numéro du 10 mai 1871, en citant une note du *Corsaire* de la veille. Dans cette note, reproduite immédiatement par le *Journal officiel*, ces titres singuliers du citoyen Guignard à la faveur de la Commune étaient indiqués.

Un autre employé était introduit en même temps dans le département des manuscrits. C'était un étranger, l'Égyptien Anys-el-Bittar, qui avait quelque temps travaillé à la Bibliothèque sous une surveillance toute particulière, et à qui l'on avait fini par refuser toute communication de manuscrits orientaux lorsque la surveillance eut montré à qui l'on avait affaire.

C'est ce savant trop connu à la Bibliothèque que M. Élie Reclus voulut imposer à M. Léopold Delisle. Entre eux s'établit ce colloque court, mais significatif.

M. Léopold Delisle, dont le siége n'avait point interrompu les travaux et que la Commune ne troublait pas davantage, était, suivant son habitude, installé à son bureau, qu'encombraient des piles de manuscrits à cataloguer. Penché sur ses papiers, il faisait des fiches, lorsque M. Élie Reclus vint lui donner l'ordre d'admettre le citoyen Anys-el-Bittar comme employé dans son département. « Les règlements s'y opposent, fit M. Léopold Delisle en suspendant à peine son travail. — Quels règlements? — Ceux de la Bibliothèque. — La Commune ne les reconnaît pas. — Et moi je ne reconnais pas la Commune. » Et sans plus s'interrompre, M. Léopold Delisle continua son catalogue. Le lendemain, il était destitué, et tous les employés restés à la Bibliothèque signaient un acte d'adhésion à sa conduite.

Cela se passait vers le 7 mai, où M. Henri Delaborde fut contraint de quitter Paris pour fuir une arrestation et une incarcération qui étaient annoncées dès la veille.

Mis enfin en demeure de faire acte d'adhésion à la Commune, ceux qui étaient restés signèrent la déclaration suivante :

Les soussignés, mis verbalement en demeure d'adhérer à la transformation du dépôt national confié à leurs soins en établissement communal et de sortir de leurs devoirs professionnels en faisant acte d'adhésion à la Commune, déclarent refuser leur adhésion.

12 mai 1871.

Ravenel, O. Barbier, Rathery, Baudement, Schmit, Guérin, Barringer, Boudin, Crosbie, Paul Mabille, Mortreuil. Pauly, Schwab, Sepet, Spol, Lefebre (département des imprimés et administration).
Michelant, Émile Mabille, Wescher (départ. des manuscrits).
Lavoix père, Cohen, de La Berge (département des médailles).
Dauban, Duplessis, Kolloff, Raffet (départ. des estampes).

M. Coquel, auxiliaire au département des estampes, se dévoua pour veiller sur le dépôt autant qu'il lui serait possible, et resta malgré la contrainte morale que lui imposaient ses opinions.

La place de M. H. Delaborde fut promptement sollicitée, et l'on a trouvé parmi les papiers abandonnés dans les bureaux de l'administration de la Bibliothèque la pièce suivante :

COMMUNE DE PARIS — RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

*Bibliothèque nationale. — Délégation à l'instruction publique.*

Paris, le 1871.

Citoyen Tournachon, ancien capitaine de francs-tireurs, artiste-peintre, frère de Nadar. Intelligent, dévoué. Demande l'emploi de conservateur des estampes en remplacement de Delaborde.

(*sans signature.*)

Bien qu'elle ne porte point de signature, cette demande doit être attribuée à Nadar. Deux lettres de sollicitation en faveur de « son vieux zèbre », à peu près identiques dans les termes, ont été écrites, signées et adressées par lui, l'une à M. Élie Reclus, l'autre à M. Gustave Courbet, et retrouvées dans leurs papiers.

Lorsque la crise finale se déclara, M. Élie Reclus se hâta de disparaître. On ne le revit plus à la Bibliothèque à partir du dimanche 21. M. Guignard disparut à son tour le lendemain.

Il ne semble pas qu'aucuns préparatifs aient été faits pour incendier la Bibliothèque. Les obus lancés par l'insurrection retranchée à Belleville la menacèrent seuls, en tombant autour d'elle.

Au commencement de juin, les 134 volumes d'estampes précieuses qui avaient été cachés dans les dépendances du même département en

furent retirés non endommagés, et vers le milieu du mois, les cinquante estampes encadrées qui forment dans la galerie ouverte au public une histoire de la gravure au moyen d'exemplaires de la plus insigne rareté sortirent des caveaux du département des antiques et des médailles, où elles avaient séjourné sans accident pendant une année presque entière.

Les antiques reprirent en même temps leur place dans les galeries, ainsi que les manuscrits qui avaient été transportés à l'École des beaux-arts, et la Bibliothèque intacte fut de nouveau livrée au public.

Le palais des Archives nationales, qui ne doit nous intéresser ici que par les magnifiques appartements décorés au XVIII[e] siècle qu'il contient et par les collections de sceaux qui y sont exposées, fut préservé de l'incendie d'une façon fort originale.

D'abord M. A. Maury, directeur des Archives, courageusement secondé par tout son personnel, avait montré une telle énergie, qu'il put abaisser le pavillon tricolore qui flottait sur la porte de l'hôtel sans souffrir que le pavillon rouge le remplaçât; puis il avait réussi à donner une haute paye de deux francs par jour aux gardes nationaux qui y étaient établis, de telle sorte que ceux-ci étaient devenus pour lui une garde prétorienne. Avoir deux francs par jour et ne point marcher au feu, cela méritait bien qu'on éloignât les importuns! Mais cela n'aurait peut-être point suffi lors de la crise finale, sans l'intervention du délégué par la Commune à l'Imprimerie nationale.

Dès le 18 mars, M. Hauréau, directeur de l'Imprimerie nationale, avait été remplacé par le citoyen Debock, compositeur d'imprimerie, placé sous la surveillance du comité central dont faisait partie Alavoine fils, ancien compositeur de l'établissement.

Trouvant la place bonne à prendre, le citoyen Debock estima qu'elle était également bonne à garder et à exploiter. Après avoir laissé faire pour 83,000 francs de réquisitions (8,000 francs d'écus en caisse et 75,000 francs de papier), il songea à se sauvegarder de l'incendie. Il ne croyait pas que celui-ci serait allumé dans l'Imprimerie nationale elle-même, qui était peu en vue, mais il craignait qu'il ne fût communiqué par les Archives, dont la double importance et comme édifice et comme dépôt de documents historiques devait attirer la rage des incendiaires. Aussi alla-t-il trouver M. A. Maury en lui conseillant de donner un ordre pour que les Archives ne fussent point brûlées. Ce conseil étonna quelque peu celui à qui il était donné, et qui, après quelques objections, se rendit à l'avis de son voisin.

L'ordre donné fut apostillé par les membres de la Commune ou du

comité central amis du directeur de l'Imprimerie nationale, et voilà comment les Archives furent sauvées.

Quelques tentatives timides furent faites le 23 et le 24 mai : les postes de garde à la porte et le personnel suffirent à les repousser.

Une fait à peu près analogue s'était passé au Palais-Royal, mais sans réussir à préserver cet édifice. Les gardes nationaux du 196e bataillon, qui y avaient été casernés, trouvèrent la place agréable et n'en voulurent jamais déguerpir. Le citoyen Grandjean, leur commandant, se donna ou se fit donner la mission d'inventorier et de garder les richesses considérables qui, disait-il, étaient encore dans le palais, et en vertu de cette mission il y resta, ne laissant personne y pénétrer. Tout le mobilier fut alors enlevé des appartements qu'il garnissait et transporté, pour cause d'inventaire, dans les grands appartements, où il fournit ainsi des éléments tout préparés pour l'incendie du 23 mai. Une grande quantité de meubles que leur affectation ordinaire eût préservés furent ainsi consumés, mais rien de réellement précieux ne fut anéanti.

Le prince Napoléon avait eu la précaution de faire enlever avant l'investissement de Paris les objets d'art qui lui appartenaient, sauf un immense retable en terre émaillée, œuvre importante de l'atelier des della Robbia aujourd'hui détruite.

Les scellés et les inventaires semblent avoir été une chose et une opération qui imposaient quelque respect aux gens de la Commune. On a vu quel rôle ils ont joué dans l'histoire des événements qui se sont passés au musée du Louvre : on voit comment s'en servit le commandant de la garnison du Palais-Royal. A l'Élysée, les scellés apposés sur les appartements par le régisseur, M. Basset, préservèrent le mobilier de toute visite de la part des autorités si diverses qui se succédèrent dans ce palais.

L'incendie considérable qui fut allumé des deux côtés de la rue de Lille, brûlant palais, hôtels et maisons particulières, respecta à peu près les façades du palais de la Légion d'honneur et ne détruisit à l'intérieur qu'une charmante cheminée de marbre blanc ornée de bronzes ciselés qu'on attribuait à Gouthière.

Dans le palais du conseil d'État et de la Cour des comptes les pertes furent plus graves.

Si les peintures que Chasseriau avait exécutées dans l'escalier d'honneur ont repoussé l'incendie comme elles repoussaient les membres du conseil d'État, qui préféraient gravir les escaliers de service plutôt que de les affronter, toutes les autres décorations ont été perdues. Le *Justi-*

*nien* d'Eugène Delacroix, le *Napoléon Ier*, cette œuvre si étrange d'Hippolyte Flandrin, le *Président Duranty* de Paul Delaroche, l'*Achille de Harlay* de Rouget et le *Lycurgue* de Papety n'existent plus. Il en est de même du *Port de Marseille*, une des plus belles marines de M. Eugène Isabey, et du plafond de la salle des pas-perdus où M. Ch. Landelle avait représenté la *Loi*, tandis qu'avec son talent gracieux M. Gendron avait figuré dans les voussures les *Heures du jour* et les *Heures de la nuit*. Nous omettons une foule d'œuvres secondaires, portraits pour la plupart des grands administrateurs que la France a possédés.

Les désastres ne se sont pas bornés à ce qui appartenait à l'État, car plusieurs personnes, qui avaient cru trouver dans un palais un asile plus sûr que leur appartement pour les œuvres d'art qu'elles possédaient, les ont vues disparaître sans retour. De ce nombre est M. Edmond Taigny, alors maître des requêtes au conseil d'État qui, outre sa belle collection de bronzes et de porcelaines de la Chine et du Japon que l'on a admirée à l'exposition orientale de 1869, y avait transporté de fort beaux portraits et tout ce qu'il avait réuni d'œuvres d'art. M. Patrice Salin, chef de bureau au Conseil d'État, a perdu tous ses cartons remplis de gravures historiques, portraits pour la plupart, réunis à grand'peine et après beaucoup de recherches et de temps.

Enfin M. le baron F. de Guilhermy, conseiller maître à la Cour des comptes, avait installé depuis longtemps dans son cabinet une précieuse bibliothèque composée d'ouvrages sur l'archéologie du moyen âge. Il l'avait formée et développée en même temps qu'une science dont il est un des créateurs. Les flammes allumées par la Commune ont anéanti ces compagnons et ces souvenirs de toute une vie d'études.

On sait par M. Georges Duplessis ce que plus loin l'incendie a détruit chez M. Gatteaux (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 338 et *passim*).

Dans cette même rue de Lille, presque en face, la riche bibliothèque que M. Prosper Mérimée avait léguée à l'Institut était brûlée dans l'appartement qu'il occupait contre l'hôtel de la Caisse des dépôts et consignations, au coin de la rue du Bac.

Dans la même maison disparaissait une collection de bronzes antiques, en même temps que l'*Oratorio* d'Alonzo Cano appartenant à M. F. Choquet et jadis publié par la *Gazette des Beaux-Arts* (t. II, p. 300).

Plus loin, dans la rue de Rivoli, maison Botot, une collection d'objets d'art et de curiosités de la Chine était également anéantie.

L'incendie du ministère des finances fut peu préjudiciable à l'art. Presque tout ce que les appartements renfermaient de mobilier précieux

fut sauvé, et l'on n'a guère à regretter que la perte de deux bureaux, dont un de Riesner.

Une sorte de fatalité semble avoir poursuivi les œuvres de M. Henri Lehmann. Des peintures d'un si grand style dont il avait décoré une des nouvelles salles d'assises, il ne reste plus que des études chez leur auteur et les gravures publiées par la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XXV, p. 521). L'incendie du Palais de justice les a détruites avec celles dont MM. Bonnat et Jobbé-Duval avaient décoré l'autre salle.

Le plafond de l'ancienne salle des assises a été également consumé, ainsi que celui de la salle des jurés, spécimen de décoration plus curieux que beau datant de la reconstruction du Palais après l'incendie de 1618 [1].

Le précieux tableau de l'ancienne école flamande qui décorait jadis la grand'chambre, et au fond duquel l'on croit reconnaître une vue du vieux Louvre, a été sauvé ainsi que la Sainte-Chapelle, échappée comme par miracle aux flammes qui l'enveloppaient de tous côtés. Ni une pierre, ni une vitre, ni un plomb, n'ont souffert dans ce merveilleux édifice.

Il en a été de même de toute la partie du Palais de justice qui par ses substructions et par ses restaurations appartient au moyen âge. Si la salle des Pas-Perdus, dont la physionomie avait disparu sous les reconstructions qui ont suivi l'incendie de 1618, a été une seconde fois détruite, la Tour de l'horloge et les bâtiments de la Conciergerie qui la joignent sur le quai n'ont rien à regretter, pas même leur pittoresque physionomie. Celui qui traverse la Seine, sur les ponts voisins, peut encore comparer la silhouette accidentée que forme en se profilant avec tant de variété sur le ciel l'ensemble des constructions de ce coin du Palais de justice avec la masse lourdement uniforme des constructions publiques et particulières de l'autre rive.

Le sort de ces richesses d'art et d'architecture détruites ou sauvées n'a inspiré à M. le président Berthelin, dans son rapport officiel à M. le premier président Gilardin sur l'incendie du Palais de justice, que cette phrase à effet : « Seule, la Sainte-Chapelle avait été miraculeusement préservée au milieu de cet océan de flammes qui l'enserrait ; elle restait debout comme une protestation persistante contre cette œuvre criminelle qui venait de s'accomplir [2]. » Quant au reste, il n'en est pas question ; et c'est une chose triste de voir que notre malheureux pays soit ainsi divisé par classes où chacun semble parqué par ses études ou par ses travaux, si bien que parmi les plus intelligents ou les plus instruits les uns

1. Voir une planche de l'*Art architectural* de M. Eugène Rouyer.

2. *Gazette des Tribunaux* du 26 janvier 1872.

s'évertuent à créer des œuvres d'art au profit d'autres qui les dédaignent absolument. Quoi d'étonnant qu'il se trouve des ignorants et des misérables pour les détruire ?

La manufacture des Gobelins fut trouvée par la Commune dans l'état où le siége l'avait laissée : c'était une poudrière, un magasin et un hôpital. La poudrière avait été établie dans une dépendance isolée, dépôt actuel des modèles sans emploi et qui servit jadis d'habitation au peintre Mulard, directeur des travaux d'art sous l'empire et sous la restauration ; le magasin de vivres avait été réparti un peu partout après l'évacuation des forts de la rive gauche : quant à l'hôpital ou à l'ambulance, comme on appelait les hôpitaux temporaires, il avait été installé dans la salle d'exposition. Les grandes tapisseries qui en garnissaient les murs avaient été détachées de leurs châssis, roulées, et la plupart avaient été emmagasinées au-dessous, dans l'atelier consacré à l'école de tapisserie, puis dans un magasin voisin lorsque les obus prussiens forcèrent d'évacuer l'ambulance pour la descendre dans l'école de tapisserie elle-même. Quelques autres, plus petites, avaient été transportées dans un atelier de peinture, dressées contre le mur, puis recouvertes de châssis, et successivement de toute sorte de choses qui s'y accumulèrent en les cachant. Si bien que ces tapisseries demeurèrent ignorées des gens de la Commune, qui firent leurs élections dans cet atelier, puis y établirent un dépôt d'armes et enfin une salle des morts lors de la lutte avec les troupes de Versailles.

Lorsque la Commune s'empara du pouvoir, l'administrateur des Gobelins s'était déjà retiré à Beauvais. Un ancien employé de la liste civile, que toutes les administrations qui en dépendent s'étaient renvoyé à l'envi et qui était venu s'échouer aux Gobelins avec le titre et les fonctions de garde-magasin, M. Billoquet, au commencement d'avril, fut nommé par son ancien condisciple Raoul Rigault en remplacement du contrôleur-agent-comptable, M. Campenon, qui était resté à son poste, mettant toute son énergie à sauvegarder l'établissement qui lui était confié, tour à tour emprisonné, relâché, puis congédié.

En même temps un nommé Bourgougnon, aide-préparateur du laboratoire de chimie, s'érigea en conservateur de la manufacture, où le travail restait plus que jamais suspendu : les artistes tapissiers qui, à cause de leur âge, eussent été forcés de prendre les armes par la peu endurante autorité militaire du quartier, avaient quitté Paris. Ceux que leur âge dispensait de tout service étaient en partie restés dans leurs logements avec leur famille. Aussi les fonctions naturellement assez mal définies des deux conservateurs se bornèrent-elles exclusivement à faire les honneurs

des bâtiments soit aux gens de la Commune, soit à la commission fédérale des artistes. C'est le citoyen Bourgougnon qui semble cependant avoir été le plus particulièrement en rapport avec cette dernière, et c'est lui que semble désigner la note marginale du singulier rapport qui suit et qui a été trouvé dans les papiers de la commission fédérale.

*Note relative à la manufacture des Gobelins, concluant à ce que la Commune décrète : que cet établissement cesse d'être entretenu par l'État et rentre dans le droit commun.*

Nous pensons que cela regarde principalement la commission du travail et de l'échange.

A ce sujet il serait bon d'entendre un projet sur l'organisation de la manufacture par le conservateur actuel[1].

*Note relative à la manufacture nationale des Gobelins, laquelle note se termine naturellement par un projet de décret concluant à ce que cette machine monarchique et séculaire cesse d'être une chose appartenant à l'État et rentre dans le droit commun.*

Il nous paraît puéril de s'apitoyer sur le sort d'un plus ou moins grand nombre de tapisseries *prêtées* au sieur Conneau ou à la princesse Mathilde (ainsi qu'il résulte de la déclaration qui nous a été faite au garde-meuble)[2].

L'important selon nous c'est de déclarer l'inopportunité de manufactures qui, tantôt royales, impériales, nationales même, constituent finalement une industrie privilégiée. C'est une erreur de croire que cet état de privilége soit pour ces manufactures une condition d'art et de vitalité — tout privilége a au contraire pour résultat fatal de produire l'abâtardissement de qui en jouit. — Dans ces manufactures que voit-on? — de gras prébendiers qui sous prétexte de direction et d'administration émargent religieusement de grosses sommes et ne dirigent et n'administrent *rien*. Puisque ces vieilles machines fonctionnent toutes seules de par le talent d'artistes qui font tout, dont le traitement est précaire. — Toujours l'iconologie de Sadeler : les *Maigres et les Gras*. — Il est temps d'en finir avec ces vieilleries. — Que produit Gobelins? — Des cadeaux princiers. — Le peuple en voit-il jamais rien ? — en jouit-il ? Tenez : deux des dernières charmantes œuvres des artistes de cette manufacture sont deux copies d'après Boucher. — Napoléon III les avait commandées pour les offrir à la princesse royale de Prusse! — C'est comme cela depuis Louis XIV. — Il est temps que Gobelins, continuant son œuvre d'art et de luxe, rentre cependant dans le grand courant des forces vives de la nation : — il faut qu'il se démocratise ou qu'il meure. — Que Gobelins se fasse commerçant; que ses artistes *fédérés* payent loyer à la Commune; qu'ils aient un caissier et un teneur de livres; qu'ils nomment à l'élection un directeur pour un temps donné et qu'ils vendent leurs produits à qui pourra ou voudra les payer, cela ne nous regarde

1. Cette partie se trouve en marge du document original et de la main probablement de quelqu'un des délégués de la commission fédérale.

2. Les mots entre parenthèses ajoutés à la marge et au crayon bleu sont de la même main que le corps du document. Nous croyons le renseignement inexact; en tout cas la manufacture étant à la charge de la liste civile, le souverain avait le droit de disposer des produits à sa convenance.

nullement, et comme les aptitudes artistiques du personnel des Gobelins défient toute rivalité, Gobelins première manufacture de la France républicaine payera ce personnel sur les bénéfices de sa vente. — En un mot, ce n'est pas au peuple à payer le budget des Gobelins. — Les artistes tapissiers y trouveront leur compte[1]; — ils s'organiseront pour l'admission des élèves; — ils auront l'œil sur les bénéfices; — ils seront les maîtres chez eux, alors qu'ils ne sont encore que de pauvres outils ignorés et grugés par la réglementation. — Rendez-les libres! — Et maintenant est-il absolument nécessaire devant ces considérations qui demanderaient très-certainement à être mieux développées, mais qui sont fort sérieuses, y a-t-il lieu de s'arrêter à des questions secondaires qui résultent du désordre incroyable des esprits au temps où nous sommes? — Gobelins trésor d'art — Gobelins volé — Gobelins poudrière — Gobelins ambulance — arrivons à formuler un projet de décret à soumettre à la Commune. Celui-ci par exemple :

Article 1er. — La manufacture des Gobelins cesse d'être régie et entretenue par l'État.

Article 2. — Les artistes tapissiers considérés comme simples locataires de la Commune se fédèrent, règlent leurs intérêts, etc., etc.

Au-dessus des deux autorités rivales que la Commune avait établies dans la manufacture vinrent s'établir les commandants militaires du « secteur », Serisier et Gentelet. Leur état-major s'installa dans les salles d'exposition, et c'était à qui des bataillons fédérés garderait un local si bien pourvu de munitions de guerre et de bouche. Les bombes incendiaires vinrent s'ajouter aux poudres laissées par le siége et prendre peu à peu la place des vivres qui disparaissaient, gaspillés par les troupes faméliques de la Commune.

Lorsque les troupes entrées dans Paris, gagnant de proche en proche, eurent dépassé le Luxembourg et se furent avancées le 23 mai vers les Gobelins, les fédérés chassèrent de leurs appartements le personnel qui y était resté, lui ordonnant de laisser toutes portes ouvertes. Ce fut sous les balles qui sifflaient dans l'air que tout ce monde, hommes, femmes et enfants, emportant ce qu'il avait de plus précieux, se réfugia dans un vaste enclos situé en arrière de la manufacture, entre deux bras de la Bièvre, où chaque employé cultive un jardin généralement pourvu d'une cabane rustique.

A ce moment, les papiers de l'état-major ayant été réunis sur des tables et arrosés de pétrole, ainsi que tout ce qui se trouvait de meubles et d'ustensiles dans la salle d'exposition et dans l'atelier adjacent, les

1. L'auteur de cette note semble peu au courant des choses, car les tapisseries et les tapis des Gobelins, coûtant environ 3,500 francs le mètre carré pour *la main-d'œuvre seule*, c'est-à-dire un prix septuple de celui des plus belles tentures du commerce, ne peuvent entrer en concurrence avec ce que produit l'industrie. Le prétendu privilége dont jouit l'usufruitier de la manufacture, quel qu'il soit, un souverain ou l'État, consiste à perdre de l'argent pour maintenir l'art de la tapisserie à un niveau élevé, en fournissant à l'industrie particulière un stimulant par ses exemples, et parfois aussi des chefs d'atelier et des auxiliaires.

conduites d'eau ayant été coupées, l'incendie fut allumé dans la salle d'exposition ainsi que dans une salle voisine, et la garnison décampa. Un, plus brave ou plus forcené que les autres, se dévoua pour faire sauter la poudrière dès que les troupes auraient envahi l'établissement, afin d'ensevelir les vainqueurs sous les ruines et de s'ensevelir avec eux. Tandis que, penché à la porte d'entrée, il regardait au dehors les troupes s'avancer dans l'avenue, une balle intelligente vint le frapper à mort, sauvant ainsi les Gobelins d'une ruine imminente.

Du reste, pendant la nuit précédente, Bourgougnon, prévoyant les projets de la garnison, avait fait noyer dans la Bièvre tout ce qu'il avait pu trouver de bombes incendiaires.

L'incendie, qui fut assez lent à se développer, ne gagna qu'assez tard les parties inférieures, et tandis que la pompe à incendie de la manufacture, retirée de la cachette où les insurgés ne l'avaient point découverte, de concert avec les pompes amenées par les troupes, empêchait les flammes de se propager aux bâtiments voisins, on aurait pu enlever de leur magasin les tapisseries qui y étaient roulées. — Mais on manqua du calme nécessaire pour y songer, et l'incendie dévora ce qui n'avait point été volé. — En effet, on rencontra dans les décombres des fragments de tapisseries à des places où ils n'auraient point dû se trouver, et les châssis intacts de petites pièces que l'on n'en avait point détachées et qui auraient dû y être encore clouées.

L'incendie consuma, avec la salle d'exposition, un atelier qui lui faisait suite, et l'école de tapisserie avec plusieurs dépendances qui se trouvaient au-dessous. Il ne s'étendit point, étant combattu, d'un côté aux bâtiments en retour, le long de l'avenue des Gobelins, où se trouvent l'atelier de peinture et un premier atelier de tapisserie, de l'autre côté aux bâtiments de l'administration. Une collection d'échantillons de laines et de matières tinctoriales fut seule détruite au second étage. Mais les tableaux de Boucher qui ornent les salons du premier et une magnifique collection d'aquarelles et de dessins de Vander Meulen, parmi lesquels il s'en trouve de Ch. Le Brun, furent sauvés. Il en fut de même des modèles anciens; parmi ces derniers il s'en trouve de fort importants peints par Noël Coypel, lesquels étaient allés des Gobelins au Louvre qui les avait rendus depuis peu de temps à la manufacture. Ces modèles se trouvaient dans le bâtiment Mulard, au-dessus de la poudrière.

Les pertes principales portent sur les tapisseries tant anciennes que modernes.

Les tapisseries que le hasard avait fait transporter dans l'atelier de

peinture sont exposées aujourd'hui dans la salle même où elles sont restées enfouies pendant la Commune sous un tas d'objets où l'on ne songea guère à les aller chercher ; ce que l'on n'eût pas manqué de faire si l'on eût su que là se trouvaient les portraits officiels de l'empereur et de l'impératrice exécutés d'après des copies de Winterhalter.

Parmi les tapisseries qui ont été perdues notons les suivantes :

Une tenture du XVe siècle représentant plusieurs scènes de la *Passion*. L'origine flamande de cette pièce se reconnaît à sa bordure « componée d'argent et de gueules » (blanc et rouge) qui entoure l'écu de Bourgogne, ainsi qu'à cette particularité que l'un des bourreaux du Christ portait une tunique bleue à fleurs de lys d'or. On croyait reconnaître dans ce personnage l'excellent Louis le onzième, que son cousin Charles le Téméraire rendait ainsi odieux tout en le tournant en ridicule.

Plusieurs des *Actes des apôtres*, d'après les cartons de Raphaël à Hampton-Court, rehaussés d'or, dont les bordures rentraites (rapportées) étaient aux armes et au chiffre du cardinal de Bourbon, roi de la Ligue.

Trois des quatre pièces de la légende de saint Crépin et saint Crépinien, exécutées de 1634 à 1635 à l'hôpital de la Trinité, rue Saint-Denis, à Paris, au compte de la confrérie des « maîtres cordonniers, pour servir et décorer leur chapelle en l'église Notre-Dame de Paris ». La quatrième est sauvée.

La *Bataille de Constantin*, d'après la composition de Raphaël, arrangée par Ch. Le Brun, et exécutée dans la fabrique établie à Maincy par le surintendant Fouquet.

Un certain nombre de ces tapisseries d'après les chefs-d'œuvre de la peinture du XVIe siècle que l'on exécute aux Gobelins sans destination précise, et qui y étaient restées, ont également péri, telles sont :

L'*Assomption de la Vierge* ; l'*Amour sacré* et l'*Amour profane*, d'après le Titien ; l'*Aurore*, d'après le Guide ; l'*Assemblée des Dieux*, *Psyché et l'Amour*, de la Farnésine ; *Saint Paul et saint Barnabé à Lystre*, d'après Raphaël ; l'*Air*, d'après Ch. Lebrun ; puis quelques panneaux d'après François Boucher.

Parmi les tapisseries en cours d'exécution dans l'atelier incendié, nous noterons surtout les tentures des *Cinq Sens* que MM. P. Baudry et Dieterle avaient spécialement exécutés pour le palais de l'Élysée, s'inspirant, pour l'arrangement général, des compositions anciennes de Bérain et d'Audran. Les cartons et leurs copies ont été perdus, sauf le panneau représentant le *Toucher*, qui existe en original aux Gobelins et en tapisserie au garde-meuble, et deux petits dessus de porte figurant, l'un *le*

*Printemps et l'Été*, l'autre *l'Automne et l'Hiver*; l'exécution de l'un étant au garde-meuble.

Enfin, deux bustes de Colbert et de Ch. Le Brun exécutés en terre cuite, le premier par Tuby et le second par Caffieri, et qui décoraient la salle d'exposition, ont péri dans le désastre.

A la fin du mois de juin suivant, les travaux interrompus depuis une année presque entière étaient repris dans les ateliers des tapisseries et des tapis qui avaient été préservés. Il en avait été de même des magasins qui renferment un assortiment si varié de laines, et des ateliers de teinture. L'école de tapisserie était réinstallée, et, malgré la perte de la plupart des modèles de plâtre qui avaient servi de cible aux fédérés, et peut-être aussi aux postes de gardes nationaux qui les avaient précédés, l'école de dessin a pu être également ouverte.

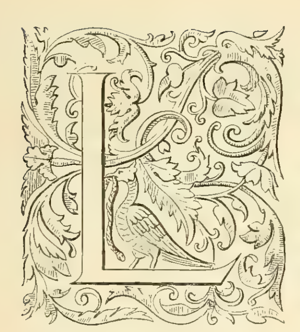
Tout fonctionne donc aujourd'hui comme si rien d'extraordinaire ne s'était passé, en attendant que le rétablissement des bâtiments incendiés permette une reconstruction méthodique des ateliers et de leurs annexes, un peu éparpillés aujourd'hui dans des bâtiments de toutes les époques.

ALFRED DARCEL.

*La fin prochainement.*



# L'ABBAYE DE WESTMINSTER



e plus beau monument de Londres est, sans contredit, l'église de Westminster. Peu éloignée du fleuve, elle orne cette partie de la ville qui porte son nom et qui n'a pas les mêmes franchises que la Cité. Son origine première, comme celle de tous les monuments gothiques, est enveloppée de ténèbres. Le lieu où on l'a construite s'appelait jadis l'Ile-aux-Broussailles : il formait une petite éminence couverte de ronces. Alentour, on voyait un marécage très-étendu : l'adroite fauvette y suspendait son nid parmi les joncs, et le butor y criait dans la vase. Quand la mer était haute, la rivière inondait l'humide plage, de sorte que le monticule restait seul intact. Il méritait, comme on voit, son double titre. On affirme néanmoins qu'un temple s'élevait, en l'honneur d'Apollon, sur ce plateau désolé. Un tremblement de terre le renversa au profit de la légende, qui n'aime pas les événements ordinaires. A cette époque, l'an 604, Sébert, roi des Saxons de l'Est, venait d'embrasser la foi chrétienne ; pour montrer son zèle, il fit bâtir une église à la place du monument païen, et la mit sous l'invocation du chef des apôtres. Il pria l'évêque Miletus de la consacrer ; mais saint Pierre vint lui-même la bénir pendant la nuit, comme le rapporte Sulcardus, moine de Westminster, dont on conserve le manuscrit au *British Museum*.

Après la mort de Sébert, que ce miracle avait exalté, ses fils abjurèrent la loi nouvelle et reprirent le culte des idoles. Bientôt les Danois, qui étaient eux-mêmes païens, envahirent le royaume ; l'église fut anéantie, et le sol demeura pendant longtemps couvert de ses ruines, où la poule

d'eau et la sarcelle cherchaient un abri. Plusieurs princes religieux et habiles portèrent le diadème par la suite : Alfred brilla au milieu de cette période barbare comme un génie extraordinaire; mais absorbés dans des luttes perpétuelles, soit avec leurs nobles, soit avec les ennemis du dehors, ils ne purent élever de pieuses constructions. Edgar seul en eut le loisir : ayant obtenu la couronne, grâce à l'influence des prêtres et de saint Dunstan, leur chef, qui l'environnèrent d'ailleurs de prospérités, il leur fit d'importantes donations et multiplia les séjours monastiques. Il releva celui de Westminster afin d'expier un crime.

Une jeune personne, nommée Elfrida, passait alors pour une beauté merveilleuse. Elle était fille et unique héritière du comte de Devonshire. Le roi, très-sensible aux avantages extérieurs, forma le dessein de l'épouser, si elle méritait son éclatante réputation. Il chargea son favori, Ethelwald, de s'en assurer par ses propres yeux. Le messager ne perdit point de temps et alla voir la gracieuse inconnue. Il la trouva si admirable que son cœur n'y put résister; il lui jura un amour éternel, la demanda au comte et la prit secrètement pour femme. Étant revenu à la cour tout plein de son bonheur : « On vous a trompé, dit-il au monarque. Elfrida ne vaut point sa renommée; elle n'est assurément pas digne d'un grand prince. » Edgar n'y songea plus; au bout de quelque temps, son favori lui demanda la permission d'épouser lui-même la noble prétendue : un sujet ne devait pas être aussi difficile que le maître d'une nation. Ayant obtenu le consentement du prince, Ethelwald célébra son mariage avec pompe, mais dans le château de son beau-père. Il eut également soin de ne jamais laisser paraître sa femme devant le roi. Sa prospérité cependant lui avait attiré un grand nombre d'envieux : on informa le souverain de son artifice. Edgar, dissimulant son courroux, entreprit une excursion dans le Devonshire et emmena l'imposteur. Quand il fut près du séjour qu'habitait la charmante personne, il témoigna le désir de la voir. Frappé de terreur, le courtisan essaya de l'en dissuader, mais ses efforts demeurèrent inutiles; le prince lui accorda, pour toute grâce, qu'il le devancerait, dans le but fictif de préparer les hôtes du château à le recevoir comme l'exigeait son rang. Il alla, sans prendre haleine, se jeter aux pieds de sa femme, lui avoua la ruse que lui avait inspirée l'amour et la supplia de se rendre aussi laide, aussi désagréable qu'elle le pourrait, afin de ne pas éveiller la colère du roi, en allumant sa convoitise. Elfrida promit d'obéir; mais, peu contente d'avoir perdu un trône, elle se couvrit de ses plus brillantes parures et déploya toute sa beauté. Edgar s'éprit d'elle aussitôt qu'il l'aperçut, forma le dessein de l'obtenir et de châtier son

déloyal ami. Cachant la passion qui l'agitait, il s'éloigna d'un air indifférent : Ethelwald néanmoins était condamné sans retour. Edgar l'envoya, peu de temps après, dans le Northumberland, sous prétexte d'affaires urgentes; il mourut assassiné au milieu de ces vastes forêts dont le sol était alors couvert. Les uns disent que le prince le frappa lui-même, les autres qu'il expédia seulement des meurtriers. Elfrida se rendit à la cour sur son invitation et fut épousée en grande pompe. Toutefois, des remords troublaient par instants la conscience du prince : il rebâtit, pour obtenir le pardon de sa faute, l'église et le couvent de Westminster, où il établit les bénédictins.

Cette église paraît au surplus avoir été peu considérable : un édifice important ne s'éleva dans ce lieu que sous Édouard le Confesseur. Banni de l'Angleterre qu'opprimaient les Danois, il avait juré, pendant son exil, que si la couronne de ses aïeux ornait un jour son front, il visiterait comme un humble pèlerin la cité des papes et adorerait la châsse de saint Pierre. Il monta sur le trône : son vœu depuis lors s'offrant toujours à son esprit, il résolut de l'accomplir. Ayant donc rassemblé un conseil de grands feudataires et d'évêques, il leur parla ainsi :

« Quelles que soient mon élévation présente et la splendeur qui m'entoure, j'ai vécu dans la détresse et le chagrin sur la terre étrangère. Là, n'espérant plus revoir ma patrie, abandonné des hommes, victime des circonstances, j'adressai une prière au maître des rois. Je lui promis d'aller en pèlerinage à Rome, s'il me tirait de l'abîme où je languissais. Il a exaucé mes désirs; je gouverne cette île dont je contemplais de loin les rivages, comme ceux d'un pays inaccessible. Me montrerai-je ingrat envers le Dieu qui m'a rendu la prospérité? Violerai-je le serment que je croyais inutile et qui se trouve consacré par mon bonheur? »

Malgré la noblesse de ce discours, les barons et les prélats, craignant que son absence ne fût la source de nouvelles catastrophes, s'opposèrent à son voyage. Ils lui conseillèrent d'expédier des ambassadeurs au pape, qui lui peindraient la situation du royaume et le prieraient d'annuler son vœu. Édouard envoya en Italie des personnes éminentes chargées de cette transaction délicate. Le saint-père les accueillit avec la plus grande bienveillance; il leur donna une lettre pour le roi, dans laquelle il le dégageait de son serment, lui accordait l'absolution de toutes ses fautes, et lui enjoignait de distribuer aux pauvres une partie de l'argent que lui eût coûté sa pieuse expédition : il devait employer l'autre partie à restaurer quelque monastère chancelant ou à bâtir un nouvel édifice de même nature. Le prince fut si charmé de ce résultat, qu'il abolit le *Dane-gelt*, imposition établie afin de soutenir la guerre contre les Danois.

Il ne s'agissait plus que de choisir entre les diverses abbayes du royaume : Édouard fut promptement tiré de son indécision. Un moine de Westminster, qui s'appelait Wulsine, rêva fort à propos que saint Pierre, lui apparaissant, lui commandait d'aller trouver le roi et de lui porter ses ordres. C'était Westminster qu'il fallait rebâtir, couronner de tours majestueuses et doter libéralement. La communication produisit l'effet voulu : le monarque employa la dîme de ses biens pour obtenir la faveur de l'apôtre. Il érigea donc une basilique splendide, que nos voisins regardent comme ayant eu la première la forme d'une croix. Cette assertion de Mathieu Pâris a induit en erreur tous les historiens du monastère. Pourtant elle fut construite de l'année 1049 à l'année 1065 ; or, avant cette époque, l'instrument du glorieux martyre avait fourni presque sans exception le plan des cathédrales romanes. L'église de la Samaritaine, construite dans la Judée, au IIIe siècle de notre ère, par sainte Hélène, était bâtie en croix. Celles de Constantin, à Rome, présentent la même apparence. La basilique des Saints-Apôtres, que Justinien fit élever à Constantinople, avait également cette forme.

L'édifice du XIe siècle resta debout jusqu'au milieu du XIIIe. En 1220, Henri III posa la première pierre d'une chapelle dédiée à la Vierge; en 1245, il résolut de substituer au monument saxon un monument gothique. Le chœur et la paroi orientale du transept ne furent terminés que l'an 1307, à la fin du règne d'Édouard Ier, son successeur. La nef et la paroi occidentale des ailes datent du XIVe et du XVe siècle, attendu qu'on les acheva en 1483. Le portail de l'ouest et la grande fenêtre durent primitivement leur existence à Richard III et à Henri VIII : on les a reconstruits sous Georges Ier et Georges II. La chapelle de Henri VII, que les Anglais nomment une des merveilles du monde, entreprise le 24 janvier 1502, fut seulement complétée par le fastueux Henri VIII. Voilà l'histoire de ce coin de terre où poussaient jadis les ronces, où tant de basiliques se sont remplacées, comme des gardes sur les créneaux d'une forteresse, préparant l'intronisation de leur magnifique héritière.

Le plan de l'église actuelle offre aux regards, selon l'usage, une croix latine, mais la branche supérieure est allongée outre mesure par la chapelle de Henri VII, qui forme à l'abside un vaste appendice ; un cloître et une salle capitulaire se trouvent également joints au côté du sud. Les dehors n'ont rien qui étonne; bien des monuments gothiques sont plus chargés de décorations. Le portail n'est même qu'un pastiche moderne : celui qui existait auparavant fut abattu, parce que les deux tours n'étaient point de niveau. Cette imperfection diminue la beauté de plusieurs

cathédrales; mais on ne doit pas la mettre sur le compte des artistes. La croissance laborieuse et lente de ces géants de pierre l'a seule produite, comme les autres dissonances. Les églises dont la construction fut rapide présentent une admirable unité : le goût d'un même architecte en a coordonné les éléments. L'harmonie devenait impossible, quand divers constructeurs prenaient la direction de l'œuvre, pendant une longue suite d'années. Chacun d'eux avait sa manière de sentir, ses habitudes d'esprit, son genre de talent ; ils vivaient à des époques où le système d'architecture n'était pas identique. Un grand nombre de monuments sont d'ailleurs restés inachevés : leur état incomplet engendre aussi maint désaccord. C'est donc par ignorance qu'on accuse l'art gothique de ne point aimer l'ordre. Il a révélé une grande puissance de combinaison, une étonnante adresse dans l'emploi de la symétrie. Chose à la fois naturelle et merveilleuse! c'est la religion la plus spiritualiste qui a inventé les formes matérielles les plus brillantes : elle a orné d'un charme divin la substance qu'elle proscrivait; l'austère poésie dont elle était pleine a débordé sur le monde et l'a transfiguré. Elle se jouait de cette enveloppe qu'elle moulait impérieusement, qu'elle baignait de sa lumière et d'où elle s'échappait en flots de rayons. A cause de son mépris même pour l'élément sensible, elle tâchait de l'idéaliser, de le purifier, de l'élever jusqu'à elle. Tant il est manifeste que dans les arts tout dépend de la hauteur et de la noblesse de l'inspiration !

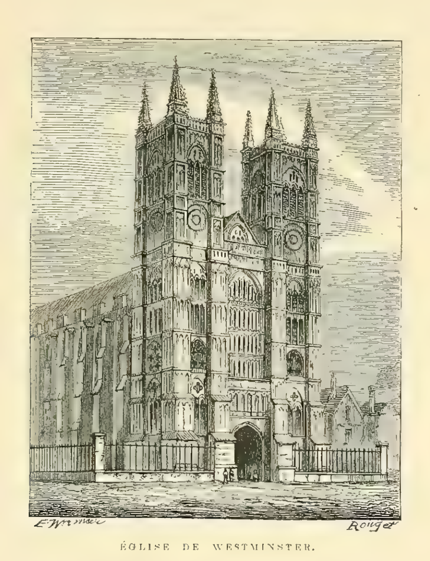
Ce fut l'inévitable Christophe Wren que l'on chargea de rebâtir le portail. Il eut le bon sens de lui donner un aspect gothique, d'y employer l'ogive, le pignon, le contre-fort, les tours, la vaste fenêtre anglaise et les clochetons; mais il ne put s'abstenir d'y mêler des corniches, des rinceaux grecs, des ornements courants venus de la même source. L'amalgame toutefois est trop peu choquant pour blesser un spectateur vulgaire, c'est-à-dire n'ayant pas étudié l'archéologie.

Les autres faces de l'église ont subi des restaurations partielles, dont la cause ne manque pas d'intérêt au point de vue historique. Lorsque les Normands eurent conquis la Grande-Bretagne, ils jugèrent si dédaigneusement les Saxons et gardèrent une si haute idée de leur propre race, qu'ils faisaient venir de leur pays tous leurs artistes. Non moins orgueilleux, ces derniers ne voulaient pas tailler la pierre anglaise : ils préféraient la pierre de Caen, dont ils avaient l'habitude, qui se travaille comme du bois, mais possède plus d'apparence que de solidité. Les chênes de l'île vaincue leur déplaisaient également; il leur fallait pour les toitures des châtaigniers de Normandie. On transportait donc à grands frais ces lourds matériaux : la dépense toutefois devint si exorbitante que

l'on y renonça. Au lieu de chercher alors une bonne carrière, semblable à celle de l'Oxfordshire, ils ouvrirent celle de Riegate, dans le comté de Surrey; elle offre une grande analogie avec les bancs qu'ils exploitaient chez eux. Cette pierre a le vice énorme d'être spongieuse et de tomber par écailles, s'il gèle pendant qu'elle est imbibée d'eau : en conséquence, elle ne durcit point à l'extérieur comme les autres. Mais quelle que fût sa similitude avec les moellons normands, quels que fussent les avantages du chêne, on les repoussa dans les grandes occasions. Pour construire la fameuse charpente de Westminster-Hall, on tira des arbalétriers de France; bien mieux, la chapelle de Henri VII fut bâtie, au XVIe siècle, en pierre de Caen! Exemple merveilleux de l'obstination des races dans leurs moindres goûts, dans leurs plus insignifiantes coutumes! Eh bien, le monument qui nous occupe est tout entier sorti des carrières de Riegate et de Normandie. Les variations atmosphériques lui ont causé de graves dommages. On a dû plusieurs fois le réparer; or, ces travaux ayant été faits d'une manière économique, on a retranché maint ornement et simplifié l'opération autant que possible. Quelques parties sont d'une extrême nudité : les arcs-boutants ont perdu toutes leurs décorations, il ne leur reste que leurs formes géométriques. Les portails latéraux ont moins souffert : celui du nord est presque intact et se distingue d'ailleurs par sa beauté. De riches contre-forts le soutiennent, un splendide pignon le termine; une rose élégante, des baies profondes, des arcatures en brodent la superficie; un porche très-orné, dit de Salomon, achève de le rendre éclatant. Rien n'en gêne la vue, car l'église est libre au nord, à l'est et à l'ouest. Pour la chapelle de Henri VII, comme on y a dépensé 42,000 sterling, elle a pu être intégralement restaurée; on n'y a fait aucune suppression, et elle brille de toute sa magnificence gothique. On ne trouverait dans le monde aucun bâtiment plus somptueux : Saint-Nicolas de Brou lui-même ne l'éclipse point. Il n'y a pas une pierre qui ne soit taillée, depuis le soubassement jusqu'au faîte. On a sculpté les murs en gracieux panneaux; sur les piliers, qui ont la forme de tourelles, brille un travail dont on ne saurait exprimer la délicatesse; les arcs-boutants sont fouillés avec une audace étonnante, et le jour les traverse de toutes parts. Les croisées, le faîtage, émerveillent aussi de leur opulence. Je doute que le luxe de l'ornementation puisse aller plus loin.

Comme la majeure partie des églises britanniques, Westminster est crénelé. Tout en effet, chez nos voisins, porte les traces de la conquête. Les membres du clergé supérieur étaient de vrais barons normands; ils fortifiaient leurs monastères, leurs cathédrales, leurs édifices de second ordre, ni plus ni moins que les hommes d'armes leurs châteaux.

Je vis Westminster pour la première fois par un temps doux et brumeux. Le haut des tours s'effaçait dans la vapeur, et les combles mêmes y prenaient un air de légèreté chimérique. La lumière diffuse, dont l'abbaye était enveloppée, lui imprimait aussi une étrange apparence. Les corbeaux, volant d'une aiguille sur l'autre ou planant au milieu du brouillard, poussaient leur cri rauque et triste. Ce jour voilé, cette pâle atmosphère, étaient bien ceux qui conviennent à un monument du Nord ;



ÉGLISE DE WESTMINSTER.

ils eussent rendu insipide une construction grecque ; mais les vives saillies, les pointes, les enfoncements, les lignes brisées, les projections et les retours de l'architecture gothique en triomphaient sans peine, et les arches des piliers butants imitaient les côtes d'un gigantesque animal.

Les nefs avaient aussi un aspect mélancoliquement splendide. Une aube douce et vague illuminait leurs profondeurs ; l'œil séduit par ce jour tranquille discernait peut-être mieux les formes qu'aux rayons d'un éclatant soleil. Il engageait l'esprit à la méditation, et le bruit de la cité mourait sous les voûtes, comme le faible et poétique murmure d'un océan lointain.

L'église a trois nefs, selon l'usage : au-dessus des bas côtés règne une galerie à doubles colonnes et à doubles ogives, inscrite dans une plus grande : elle est éclairée du dehors, en sorte que le monument possède trois rangées de fenêtres. Celles-ci se composent de deux lancettes, couronnées d'une rosace ou d'un quatrefeuille. Il n'y reste pas le moindre vitrail. La grande croisée de l'ouest et la rose du nord offrent seules des couleurs, mais elles datent, la première de l'année 1735, la seconde de l'année 1822. La dernière ne vaut pas l'autre, qui produit un bon effet. De nombreuses nervures, des clefs historiées embellissent, ou plutôt enrichissent les voûtes, car elles annoncent une époque de déclin. Au-dessus du chœur et du transept, on les a ornées de dorures; une espèce de réseau sculpté brode les murailles que domine ce luxe inopportun.

Dans toutes leurs cathédrales, les Anglais ne se servant que du chœur, le reste de l'édifice est abandonné ; le curieux seul y promène sa rêverie. La grandeur du catholicisme a l'air d'imposer encore à la secte réformée; elle occupe timidement une partie de ces basiliques, où sa devancière étalait la pompe de ses majestueuses cérémonies. On croirait voir un domestique habitant, avec humilité, un coin du splendide hôtel que lui a légué son maître. Elle montre la même réserve à Westminster. Une clôture assez moderne isole le milieu de la croix et les trois premières travées de la nef; c'est là qu'on chante les cantiques, aux modulations de l'orgue assis sur le jubé. Point de foule, point d'autel, ni de processions ; quelque chose de monotone, de pâle et d'aride comme cette doctrine mutilée, qui pousse à l'égoïsme solitaire, n'établit entre les hommes ni liens moraux, ni liens matériels.

Avant de s'établir à Westminster, la Réforme commença par le dévaster; ce fut elle qui brisa les vitraux. Les soldats de Cromwell changèrent l'abbaye en caserne; ils mutilèrent ou anéantirent la plupart de ses ornements, se chauffèrent avec les boiseries, renversèrent l'orgue et mirent les tuyaux en gage chez des cabaretiers. Le lieu saint lui-même avait l'air d'un lieu de débauche. On y mangeait, buvait, fumait et commettait d'autres impiétés sur les tombeaux ; des paroles grossières, des chants moqueurs frappaient les nobles voûtes. Le soir, quelques torches éclairaient çà et là le désordre, et, jetant une faible lueur dans d'immenses ténèbres, devaient composer un tableau fantastique à la manière de Rembrandt, mais plus singulier, plus curieux et plus vaste que les siens.

L'église maintenant forme une espèce de cimetière : les nefs, les bras et le chevet sont remplis de sépulcres. Les rois, les généraux vainqueurs, les ministres fameux, les maîtres de l'éloquence, les poëtes, les artistes,

les savants couronnés par la gloire y jouissent du repos de la mort. Toutes les grandeurs, toutes les puissances, toutes les dignités se trouvent réunies dans ce calme empire du néant. Soulevez les dalles qui protégent leur poussière, une brise emportera les chefs des nations et les mêlera au sol que fatigue la charrue.

La basilique renferme plus de quatre cents tombeaux ou riches monuments, une foule de tablettes et de pierres commémoratives. Il en est qui éveillent un intérêt spécial. Élisabeth et Marie Stuart, sa victime, dorment l'une auprès de l'autre, sous de riches dais sculptés, dans de pompeux sarcophages. Il y a autant de similitude entre leur double asile qu'il y eut de différence entre leur sort. La princesse malheureuse avait été ensevelie à Peterborough, au milieu de la cathédrale; mais son fils la transporta ici, non loin de son odieuse parente; il voulut que son sépulcre au moins protestât contre son infortune et qu'elle éclipsât le faste mortuaire de son ennemie. Fox et Pitt, ces deux rivaux d'éloquence, à présent muets pour toujours, sont encore plus voisins, et le poëte a pu dire : « Laissez choir une larme sur le tombeau de Fox, elle roulera sur celui de son antagoniste; chantez l'hymne funéraire sur le tombeau de Pitt, les notes en retentiront sur celui de Fox. Le grave écho semble murmurer : Que leur discorde expire avec eux[1] ! » Une magnifique sépulture abrite les os de Henri V; l'architecte y a déployé toutes les ressources du gothique. L'effigie en bois du grand prince n'a plus de tête; comme elle était d'argent massif, on l'a dérobée pendant les guerres civiles. Une charmante tribune, où l'on monte par deux escaliers en tourelle, se projette au-dessus du lit funèbre. On y voit le heaume, l'écu et la selle du monarque; le premier porte la trace des haches d'armes françaises; le temps poursuit leur ouvrage et menace de détruire ces reliques martiales. Que d'intérêt elles éveillent cependant! Que de souvenirs les entourent comme des fantômes glorieux!

La chapelle de Henri VII n'est qu'une tombe énorme, construite par le prince lui-même pour recevoir un jour son cercueil. La richesse de l'intérieur surpasse encore celle du dehors; de longues clefs pendantes, admirablement finies, en sèment la voûte. Il serait inutile de chercher à peindre une telle construction, où abondent toutes les magies de l'architecture, où la vue en est pour ainsi dire accablée, où l'on ne trouverait pas une pierre sans ornements, et dont l'imagination la plus fertile ne peut rêver l'opulence. Le fondateur lui-même et son épouse sont couchés sous un petit monument de bronze, aux parois diaphanes, qui laissent

1. Walter Scott, introduction de *Marmion*.

apercevoir leurs statues : sa forme légère, délicate, somptueuse, s'harmonie avec l'édifice. Aucune dépouille illustre n'est mieux logée, aucun prince n'est enseveli d'une manière plus royale. Une cour de grands personnages dort auprès de lui, comme pour répondre à son appel, quand il ouvrira son tombeau.

Cet oratoire, déjà si brillant, a encore de magnifiques stalles : une série de dais à jour les couronne ; un heaume, un glaive et une bannière surmontent chacune d'elles. Ce sont les armes des chevaliers du Bain, le deuxième ordre de l'empire, celui de la Jarretière étant le premier. Il doit son titre à une cérémonie imposée aux nouveaux membres : on leur administre une espèce de baptême dans une cuve où on les plonge ; on les en tire, on les essuie, on les couche ; mais ils se relèvent bientôt pour faire la veillée des armes. L'institution a pris naissance du temps de Henri IV : les plus anciens textes qui en parlent datent du commencement de son règne. Georges Ier lui rendit la splendeur qu'elle avait perdue, et c'est un honneur fort envié que d'y être admis. Des siéges plus communs précèdent les stalles ; ils portent le écuyers de l'ordre : leurs armoiries, leurs noms et leurs titres sont gravés sur des plaques de métal fixées contre l'appui ou dossier. Le banc mobile, qui reste presque toujours debout, offre à son revers les sculptures les plus étranges. On y voit un ours jouant de la cornemuse, un âne en train de boire dans un hanap, un second ramassant des noix, une femme battant son mari avec une quenouille, une autre virago fouettant un homme plus grand qu'elle, un géant qui enlève la garnison d'un château par-dessus les murailles, énigmes difficiles à comprendre ; un singe renverse une corbeille pleine de blé, un renard portant une armure chevauche une oie ; un coq, armé aussi, chevauche à son tour un renard, le diable emporte un usurier. L'indécence de plusieurs tableaux ne me permet pas de les décrire. Maintes causes poussaient le moyen âge à traiter ces espèces de charges ; la principale réside dans la nature même du comique : il est produit par le contraste de la laideur, de la sottise, avec l'idéal que l'esprit se forme du beau matériel et du beau intellectuel. Plus l'idéal se perfectionne, plus on juge de haut ce qui le blesse ; le rire devient plus caustique et plus profond. Les choses humaines lui fournissent une abondante pâture, de sorte qu'il en contracte à la longue une amertume déguisée. Or l'élévation de la doctrine chrétienne, la noblesse de sentiments, de caractère et de pensée qu'elle enfante, élargissent l'abîme qui sépare l'âme et ses divins songes des grossièretés du monde réel. Ce monde la choquait donc nécessairement davantage ; elle ne le regardait point sans mépris, sans un perpétuel désir de le tourner en ridicule, et elle satisfaisait son envie.

Les littératures modernes doivent à cette tendance la fine observation et les traits poignants qui les distinguent de l'art antique, avec une foule d'autres caractères spéciaux.

Arrivons à l'aile du sud nommée le *Coin des Poëtes*. C'est là que dorment les littérateurs fameux, les artistes célèbres : leurs tombes sont les



CHAPELLE DE HENRI VII.

plus modestes, car les puissants de la terre leur ont fait une grâce, en leur abandonnant la partie la moins somptueuse de l'édifice. Mais leur esprit immortel a laissé des traces durables comme lui-même; ils vivent encore sur ce globe, quand les autres vivent seulement de l'obscure existence où nous précipite l'heure dernière.

Un buste ou une statue couronne la plupart des tombeaux. On est immédiatement frappé de la tristesse empreinte sur les visages : c'est à peine si l'on en trouve qui ne respirent pas l'affliction et la mélancolie :

Butler, Dryden, Milton, Gray, Ben Jonson, Rowe et Goldsmith portent principalement ce douloureux stygmate. Si l'homme qui pense ne mérite pas le nom de créature dépravée, dont le gratifie Rousseau, il est au moins hors de sa vraie direction. L'intelligence ne lui a pas été donnée pour qu'il l'exerce solitairement; elle a, comme toutes les choses du monde, un but pratique : torche radieuse, allumée à la flamme céleste, elle doit éclairer nos pas dans les ténèbres de l'action.

Le premier poëte auquel on éleva un tombeau dans le transept méridional fut Chaucer; il le conquit pour les héritiers de sa mandoline. Peut-être sans ce hasard n'y eussent-ils jamais pris place. Il y fut transporté en 1400, l'année de sa mort; on ne lui érigea un sépulcre d'honneur qu'un siècle et demi plus tard. En 1556, un nommé Brigham, professeur à l'Université d'Oxford, le construisit à ses dépens; il était plein d'admiration pour le poëte, scandait lui-même des vers, et fut blessé de ce qu'on l'eût enseveli sans marquer par un cénotaphe le lieu de son repos. Il lui dédia un sarcophage, qu'il plaça dans l'angle d'une niche, sous quatre ogives suspendues. Il grava contre la muraille une inscription, maintenant presque effacée, que termine cette sentence mélancolique : *Ærumnarum requies mors.*

L'ensemble du monument a beaucoup souffert; il a vieilli comme le langage de l'auteur, et plus rapidement à proportion. Ni ses contes, ni son tombeau, n'éveillent l'intérêt de la foule ; sa gloire ne brille que pour l'homme studieux ou même pour l'archéologue. C'est cependant un écrivain d'une grande finesse : il a du trait et de l'observation, de l'esprit et de la couleur; la nature, dans ses tableaux, se pare déjà d'une magnificence toute moderne.

Shakspeare a obtenu la tombe la plus brillante. Il est représenté debout, appuyé sur un cippe et montrant du doigt un lambel, où on a inscrit ces vers de la *Tempête :*

Les tours dont le sommet est coiffé de nuages,
Les temples rayonnants, les palais fastueux,
Le globe avec ses mers, ses plaines, ses ombrages,
Comme une vision aux flottantes images,
Périront sans laisser de traces derrière eux.

Addison a encore une très-belle statue, exécutée en 1809 par le célèbre Westmacott. On lui a donné la pose d'un orateur. Au milieu de toutes ces gloires britanniques, je ne vis pas sans surprise le buste de Saint-Évremont. Ayant abandonné la France pour ne point être mis au cachot, il resta trente ans chez nos voisins et y mourut en 1703. Comme

il a écrit ses ouvrages à Londres, les Anglais revendiquent une partie de l'honneur qu'ils méritent. C'est là, vous en conviendrez, un louable respect et un digne amour de la gloire.

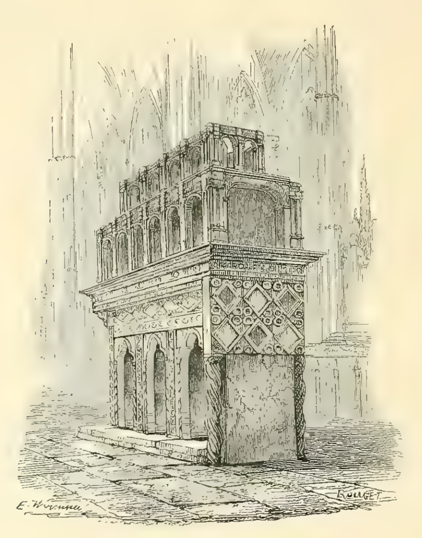
Un homme, avec l'existence duquel son séjour dans cette royale enceinte forme un violent contraste, est le malheureux Goldsmith. On voit son médaillon au-dessus d'une petite porte : divers emblèmes rappellent ses divers talents, qui ne le protégèrent pas contre le besoin. Il ne faut cependant accuser de ses douleurs que lui-même; il gagna maintes fois des sommes importantes et les dépensa toujours avec une extrême irréflexion. La nature donne souvent pour contre-poids à ses bontés une fâcheuse étourderie. La prudence, le calcul, semblent devoir accompagner la force intellectuelle; mais cette force même est une source d'illusions. Or nul homme peut-être n'a été aussi maladroit, aussi ingénu que Goldsmith.

Un exemple caractéristique donnera une idée de ses folles dépenses. La réussite d'une comédie (*The good-natured man*), son *Histoire romaine* et son *Histoire d'Angleterre* lui ayant procuré environ mille livres sterling, il loua un vaste local au prix de dix mille francs par an, les deux cinquièmes de la somme qu'il venait de recevoir. Aussitôt il achète un mobilier somptueux, où l'on trouvait toutes les petites recherches de l'élégance et une volumineuse bibliothèque. Peut-on imaginer une plus enfantine imprudence?

C'est sans doute par une dérision involontaire que l'on a placé près des poëtes un vieux mendiant. Son âge formait son seul titre de gloire; né dans le xv^e siècle, il mourut dans le xvii^e. Il n'avait pas moins de cent cinquante-deux ans, et avait vu dix princes : Édouard IV, Édouard V, Richard III, Henri VII, Henri VIII, Édouard VI, Marie, Élisabeth, Jacques I^er et Charles I^er. Il se nommait Thomas Parr. Une dalle bleue couvre ses restes.

C'est à Westminster que l'on couronne les souverains de la Grande-Bretagne. Ils y ont tous été consacrés depuis l'invasion normande. Lorsque Guillaume le Conquérant fut entré dans Londres, après avoir tué Harold à la bataille d'Hastings, il alla s'agenouiller au tombeau d'Édouard le Confesseur, pour le remercier hypocritement de sa victoire. Il fit mieux encore : il voulut être sacré dans l'église même, afin de donner un témoignage plus éclatant de la dévotion que lui inspirait un prince si religieux. Il y convoqua donc, le jour de Noël, une assemblée, où se trouvèrent des Saxons et des Normands. Deux évêques, un de chaque race, parlant chacun son langage, s'adressèrent au peuple et lui demandèrent s'il acceptait Guillaume en qualité de roi. La foule, choisie, pré-

parée avec soin, poussa de grands cris d'adhésion. Lorsque les troupes placées autour de l'église entendirent ces clameurs sauvages, elles se figurèrent que l'on menaçait l'existence de leur duc. Aussitôt, sans plus réfléchir, elles commencèrent à égorger la multitude et à incendier les maisons prochaines. Le monarque eut besoin de tout son empire, de tous ses efforts, pour suspendre le carnage et arrêter les progrès de la flamme. Voilà bien les soudaines résolutions des peuples barbares!



TOMBEAU D'ÉDOUARD LE CONFESSEUR.

Les nouveaux rois se placent, depuis Édouard Ier, dans un vieux fauteuil, qui a une grande importance aux yeux de l'historien. Il est en bois et sculpté à la manière gothique : un pignon termine le dossier, les bras s'élèvent trop haut pour que l'on y appuie ses coudes. Le meuble est soutenu par quatre lions couchants, dont les formes ne rappellent point la nature et ne flattent pas le goût. Ce ne sont guère que des animaux héraldiques. Le siége ou le banc, creux à l'intérieur, est une espèce de boîte très-épaisse, où l'on a logé la pierre mystérieuse de Scone. La pierre, suivant la légende, serait celle dont Jacob se fit un oreiller, lors-

qu'il dormit dans les plaines de Luz, et que les anges lui apparurent, gravissant une échelle incommensurable. On la transporta de Judée en Espagne, d'Espagne en Calédonie. Elle était placée au monastère de Scone, près d'Édimbourg, et c'est de là que lui vient son nom.

Les rois d'Écosse la prenaient pour piédestal, le jour de leur avénement : elle rendait un son harmonieux, s'ils étaient les héritiers légitimes du trône; s'ils avaient usurpé, elle restait muette comme la tombe : formidable silence, qui menaçait leur repos et hâtait leur chute! Le peuple croyait l'indépendance nationale attachée à ce granit prophétique : là où il séjournait, l'autorité suprême devait résider. Aussi, lorsque John Baliol eut été vaincu par Édouard Ier, le vainqueur transporta en Angleterre la dalle surnaturelle. Il fit construire la chaise où elle est placée depuis cinq siècles et demi, comme un pronostic de la réunion qui s'effectua trois cents ans plus tard. On avait orné le siége de peintures, de sculptures et de dorures nombreuses : le temps, la main des révolutionnaires, le faux goût de quelques princes, les ont détruites; il n'offre actuellement qu'une charpente lourde et nue, qui disparaît sous des étoffes précieuses, le jour de la grande cérémonie. On la tient en réserve dans la chapelle d'Édouard le Confesseur, ménagée à l'endroit que l'autel et les stalles occupent ordinairement. Le tombeau dégradé du saint monarque élève là ses trois étages d'arcades et forme une ruine poétique sous les voûtes de l'église, qui le défendent inutilement contre la pluie, la neige et les tempêtes.

Il me fallut bien des visites pour étudier et juger l'ensemble et les détails d'un monument aussi vaste, aussi pompeux, aussi riche; mais je ne regrettai pas les heures que je lui consacrais. Les églises nous ménagent au sein des villes de paisibles solitudes. L'âme s'y délasse du tracas des affaires et de l'ennui des soins journaliers. Comme elle se trouve à l'aise dans ce noble édifice, où tout est grandeur et poésie!

ALFRED MICHIELS.



# UN MUSÉE TRANSATLANTIQUE[1]

## II.



Les occasions s'offrirent nombreuses au hardi promoteur du *Metropolitan Museum* de New-York, à la veille des terribles événements qui ont ensanglanté les années 1870 et 1871 ; mais M. Blodgett sut avoir la plus difficile des sagesses : il résista à ses propres impatiences, domina, sans faiblir un seul instant, la passion qui le poussait à aller vite en besogne, et s'imposa l'obligation de n'acheter que sur l'avis et la recommandation formels des juges les plus compétents.

Il résolut de s'en remettre avant tout à un homme dont le savoir et l'honorabilité consacrés par tous les connaisseurs lui feraient un titre de sérieuse garantie, et il s'adressa à M. Étienne Leroy, l'expert des musées royaux de Belgique.

Ce ne fut qu'après un minutieux examen critique de chaque peinture qu'eut enfin lieu l'acquisition des trois collections, l'une de cent tableaux, la seconde de cinquante-neuf et la troisième de quinze, qui devaient être le point de départ du premier musée américain. Le citoyen ardemment dévoué à la grandeur de sa patrie, qui jetait sans hésitation une partie de sa fortune dans cette entreprise désintéressée, n'avait pas même mandat de ses collègues pour commencer des achats ; il les faisait à ses

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 2e période, p. 33.



Carle de Moor pinx — J. Jacquemart, sculp

LE BOURGMESTRE DE LEYDE ET SA FEMME.

Metropolitan Museum of art of New-York

Gazette des Beaux-Arts — F<sup></sup>ois Liénard, Imp. Paris

risques et périls, sachant parfaitement qu'il ne pouvait s'attendre qu'à un désaveu, s'il lui arrivait d'avoir la main malheureuse ; mais une longue expérience des affaires dans un pays où il ne s'en traite que de colossales a donné à M. Blodgett un coup d'œil des plus sûrs, et il n'a pas été moins bien servi par les hommes que par les événements.

Des collections acquises par lui, l'une se trouvait en Belgique, les deux autres à Paris. L'espace nous ferait défaut si nous songions à étudier chacune des œuvres si intéressantes dont elles se composent ; nous devons nous borner à signaler les plus importantes. Les flamands et les hollandais sont en très-grande majorité, les hollandais surtout; M. Blodgett y tenait tout particulièrement en souvenir des fondateurs de New-York qui étaient des émigrés néerlandais.

Jean et André Both sont représentés par la vaste toile que l'on admirait dans les galeries du marquis d'Aligre et de la duchesse de Berry ; Philip de Koninck, par une de ces vues panoramiques qu'interprétait si bien le disciple de Rembrandt; Anton de Lorme, par un intérieur de temple protestant animé d'une cinquantaine de figurines par Terburg; Cornelis Decker[1], un maître qui a eu la bonne fortune d'avoir Adriaan van Ostade[2] pour collaborateur, par une *Lisière de forêt* qui rappelle bien moins Salomon que Jacob Ruysdael. Il suffit, pour s'en assurer, de voir les trois tableaux du premier, qui permettent d'étudier parfaitement au Musée de New-York les diverses phases de son talent : une amusante *Kermesse hollandaise pendant l'hiver* nous le montre précis jusqu'à friser la sécheresse ; la *Vue de la ville d'Alkmaar* est tout ensoleillée ; c'est de la peinture bien plus souple, bien plus enveloppée; une petite *Marine* est ce chef-d'œuvre de finesse et de mouvement, si délicatement accentué, qui a appartenu au roi de Bavière, Maximilien I^er^, et qui serait sans rivale parmi les nombreuses productions de Salomon si elle n'était surpassée, — et d'une manière écrasante, — par les *Bords de la Meuse,* toile capitale qui occupe une place d'honneur dans la riche galerie de

1. M. le docteur A. van der Willigen, à qui l'on doit les plus récentes découvertes sur les maîtres hollandais, a restitué, dans son livre publié en 1870, — *les Peintres de Harlem,* — sa véritable orthographe au nom de Decker, d'après les notules de 1643 de la ghilde de Saint-Luc ; on l'avait toujours écrit Dekker. Il a aussi fourni la preuve que Salomon Ruysdael fut le maître de cet artiste dont il a retrouvé la date de la mort, — mars 1678, — ignorée jusque-là.

2. C'est également à M. van der Willigen que revient l'honneur d'avoir mis à néant toutes les fables relatives aux Ostade que l'on faisait naître à Lubeck ; la très-intéressante généalogie qu'il a dressée démontre irréfutablement qu'Adriaan et Izaak sont nés à Harlem et que l'aîné des deux frères y est mort.

M. Wilson, où nous comptons pouvoir bientôt introduire nos lecteurs. Salomon s'est montré supérieur à lui-même dans cette œuvre magistrale, aux eaux d'une limpidité prodigieuse, aux fonds délicieusement estompés de vapeurs légères, aux ombres qui se meuvent sous le rayon qui les dore : ensemble irrésistible de toutes les séductions du pinceau qui font des *Bords de la Meuse* une des merveilles de l'école hollandaise.

De ce souverain interprète des mélancolies de la nature, du grand Jacob Ruysdael, rien encore; c'est un vide à combler, et au plus tôt. En revanche, nous trouvons d'Hobbema un bon spécimen de sa première manière, spécimen qui faisait partie du cabinet de M. Cousin, membre de la Chambre des députés sous le règne de Louis-Philippe.

Van Goyen, un maître cher aux raffinés, brille d'un éclat non moins vif que Salomon Ruysdael : voici sa *Vue panoramique des environs de Harlem*, une symphonie vert tendre ; puis le *Moerdyck*, le plus extraordinaire tableau de chevalet du célèbre beau-père de Jan Steen, un bijou que l'on s'est disputé avec acharnement à la fameuse vente du baron de Mecklembourg : M. Jules Jacquemart l'a gravé, pour la publication de MM. Colnaghi, en interprète enthousiaste.

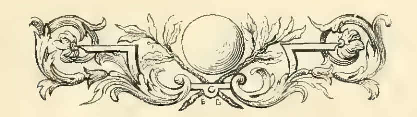
Parmi les paysagistes, nous devons encore signaler : un *Soleil couchant*, d'Aart van der Neer, de la plus belle qualité; un Jan van Kessel hors ligne : un *Canal à Harlem* est d'un faire si puissant, qu'un marchand peu scrupuleux l'avait signé Meindert Hobbema; sous le repeint s'est retrouvée intacte la signature de van Kessel; deux très-bons spécimens de Renier de Vries étoffés par Barend Graat, autrefois dans la collection Baillie-Boschaert; un Willem Romeyn exceptionnel; un charmant Herman Swanevelt, ce Hollandais italianisé ; de Joost van Ossenbeek, un très-curieux tableau représentant un *Parc romain*, dans lequel l'artiste a eu l'étrange idée de faire figurer Abraham aux prises avec Sarah qui malmène Agar et Ismaël ; un Frédéric Moucheron fort important avec figures de Lingelbach ; un Jan van Huysum précieux comme tous ses célèbres tableaux de fleurs, mais auquel nous n'hésitons pas à préférer un modeste Pieter van Asch, une *Chute d'eau* digne du pinceau de Hackaert. Van Asch, dont les œuvres sont d'une extrême rareté, est un artiste sincère qui sent vivement la nature et l'interprète avec poésie; comme tant d'autres petits maîtres qui pourraient donner d'utiles leçons à bon nombre de modernes à réputation bruyante, van Asch verra la renommée lui revenir et le classer à son rang, c'est-à-dire parmi les peintres les plus distingués de la Néerlande.

En fait d'animaliers, peu de chose, mais un excellent choix : Pieter et Jan Wouverman, dont on se disputerait les moindres tableaux s'ils

n'étaient éclipsés par la gloire de Philip; Abraham Houdius, dont la *Chasse au sanglier* est un petit bijou; Berghem, que nous avons bien rarement vu aussi séduisant. Le *Repos* a dû charmer M. Jacquemart, car il en a fait une de ses meilleures planches pour le catalogue illustré du *Metropolitan Museum*.

Sauf le plus fameux des de Heem, Jan David, qui n'a qu'un joli tableautin, — on dirait sa carte de visite, — les peintres de nature morte, brillent du plus vif éclat : Maria van Oosterwyck et Margareta Havermann, les élèves favorites, celle-ci de Jan van Huysum, celle-là de J. D. de Heem, ont de superbes bouquets de fleurs qui doivent cependant ne prendre place qu'après un petit panneau de Rachel Ruysck, *des Plantes, des Fruits et des Fleurs*, d'un faire gras, savoureux, plein de vigueur, véritable bijou qui provient des collections du comte van der Burch et de la marquise de Rodes. De César van Everdingen, une remarquable *Vanitas*; de Jan Weenix, des *Fruits* dans un parc : dire qu'ils sont de Weenix le fils, c'est tout dire; — d'Abraham van Beyeren, le Raphaël des poissons, comme l'appelait M. Ingres, *Un étal de poissonnier*; on n'a jamais mieux peint; — de Joham de Heem, ce maître encore énigmatique pour les biographes et dont le musée de Dresde possède un chef-d'œuvre : des fruits, un vidercome, des pièces d'orfévrerie, un vrai régal pour les yeux. Enfin une rareté : l'unique tableau que l'on connaisse de Jacob Vosmaer, dont le dernier descendant, M. C. Vosmaer, a publié de si belles études sur Rembrandt et qui continue ses utiles recherches sur la grande école de son pays; c'est un vase de fleurs signé en toutes lettres et daté de 1615, peinture sur cuivre d'une exécution assez sèche, mais d'un ton puissant.

LOUIS DECAMPS.



# LE CERCLE DES BEAUX-ARTS

## EXPOSITION DE DESSINS ET AQUARELLES

### DE M. FRANÇAIS



Les associations particulières qui se forment en dehors de toute action politique et de toute influence extérieure paraissent reprendre de nos jours le rôle qu'avaient autrefois les corporations, auxquelles nous devons les progrès accomplis dans les arts depuis le XIIIe jusqu'au XVIIe siècle. Les corporations du moyen âge, sorties du conflit entre la féodalité et le pouvoir central, avaient emprunté aux mœurs du temps un caractère oppressif qui devait nécessairement amener leur décadence et leur ruine. Les corps de métiers, formés en vue de protéger le travail contre les agressions extérieures, se sont constitués d'après un mode exclusif, réunissant en faisceau les hommes d'une même profession, et repoussant systématiquement quiconque ne l'exerçait pas directement ; les associations indépendantes, qui tendent à s'établir en France sur le modèle des sociétés du même genre existant depuis longtemps aux États-Unis et dans tous les pays libres, possèdent une organisation beaucoup plus libérale, parce que les groupes qui les composent, cédant à la sympathie du goût et des tendances, se sont réunis spontanément sans rechercher aucun caractère officiel et reconnu. Leur action, qui s'exerce librement quoique efficacement, ne lèse aucun intérêt, ne heurte aucune suscepti-

bilité, et, impuissantes à faire le mal, elles sont appelées à rendre dans l'avenir des services dont elles-mêmes peut-être n'ont pas mesuré toute la portée.

Les membres du *Cercle des beaux-arts* trouveront sans doute que je le prends sur un ton bien solennel pour parler d'un petit groupe d'hommes modestes, qui n'ont qu'une prétention : avoir, dans un local à eux, une bibliothèque d'art, quelques tableaux et une salle où ils puissent causer librement des choses qui les intéressent. S'ils concourent à une rénovation importante sans s'en douter, comme M. Jourdain faisait de la prose, je ne les en félicite que plus vivement, car ceux qui visent à tout réformer par les procédés autoritaires n'ont pas jusqu'à présent fait une besogne bien utile. Dans la petite sphère où s'exerce son action, le *Cercle des beaux-arts*, composé d'artistes, dont quelques-uns sont des notoriétés, de collectionneurs, d'érudits et de gens du monde que leurs goûts rapprochent d'un foyer artistique, vient de prendre l'initiative d'une mesure qui, si elle se généralise, aura des résultats importants pour l'art. Son salon est en ce moment occupé par une série de dessins et d'aquarelles de M. Français, qui montrent le talent de notre éminent paysagiste sous son aspect le plus intime et le plus imprévu.

Une exhibition de ce genre ne pouvait être entreprise que par une société particulière : l'État, dans ses grandes expositions, limite habituellement à deux le nombre des tableaux de chaque artiste, et par le placement plus ou moins avantageux qu'il donne à chacun, par les récompenses qu'il décerne à quelques-uns et qui ont une consécration officielle, il crée forcément des priviléges et par suite il mécontente ceux qui n'ont pu y participer. Si les artistes comprenaient mieux l'avantage des associations particulières, ils se réuniraient selon leurs affinités et formeraient des groupes indépendants ; ces groupes, moyennant une rétribution minime acquittée par chaque membre, trouveraient aisément des locaux pour y organiser des expositions d'après le mode qui leur conviendrait. Maîtres absolus chez eux et ne comptant que sur leur propre initiative, les artistes rédigeraient eux-mêmes les règlements et pourraient, selon les circonstances, ou grouper leurs œuvres pour que le public soit à même de juger de leur valeur diverse, ou, comme le fait à cette heure le *Cercle des beaux-arts*, mettre leur local à la disposition d'un artiste dont le génie propre apparaîtrait ainsi dans son ensemble, et non plus sur un simple échantillon.

Le *Cercle des beaux-arts* donne un exemple qui, nous l'espérons, sera suivi, et qui, dans tous les cas, aura eu pour résultat d'intéresser vivement les amis des arts. D'ailleurs le choix du premier artiste appelé

était on ne peut pas plus heureux. Le talent de M. Français est élégant, correct, exact, et surtout parfaitement pondéré. Si la réputation du peintre a grandi sans tapage, sans luttes passionnées autour d'elle, en revanche elle s'est toujours tenue au-dessus des caprices de la mode et a été acceptée sans conteste par les doctrines les plus opposées. Il y a des artistes qui joignent à des qualités réelles des défauts tellement choquants que leur nom seul provoque des luttes bruyantes, et par cela même qu'ils ont des détracteurs violents, ils ont aussi des défenseurs fanatiques. Ces succès à grand orchestre ont à mes yeux de graves inconvénients : dans le temps présent, on ne sait jamais au juste si le bruit qu'ils font est de bien bon aloi, et si en dehors des énormités qui blessent le bon sens on y trouverait une valeur suffisante pour justifier ces acclamations. Lorsqu'on étudie l'histoire de l'art dans le passé, on est frappé de voir combien le silence se fait vite autour d'œuvres dont l'apparition avait été saluée avec fracas et qui, bien qu'absolument oubliées depuis, n'étaient pas dépourvues de valeur. Au contraire, quand nous parcourons nos musées, nous constatons que les œuvres des maîtres présentent rarement ces inégalités et ces bizarreries que la génération militante accepte avec tant d'indulgence.

Ce qui caractérise les ouvrages de M. Français c'est l'équilibre des qualités qui constituent son talent et dont aucune ne se trouve en lutte avec le défaut contraire. Dans les études faites d'après nature, qui figurent au *Cercle des beaux-arts*, nous sommes avant tout frappés de la conscience avec laquelle l'artiste a cherché à traduire les impressions diverses qu'il a reçues dans des contrées différentes. La campagne de Rome ou les environs de Paris, les côtes de la Bretagne ou les cascades de la Suisse, sont tour à tour analysés et rendus avec l'exactitude rigoureuse d'un portrait. Chaque localité garde son allure personnelle, et l'artiste semble s'être effacé lui-même pour mieux s'identifier avec la nature qu'il s'efforçait de représenter.

Les dessins et aquarelles faits en Italie sont les plus nombreux, et parmi eux on remarque tout d'abord ceux de la campagne de Rome. Cette contrée, qui forme une partie de l'ancien Latium, a toujours été le pays de prédilection des artistes. C'est une plaine ondulée, entrecoupée de ravins profonds et de collines abruptes, inculte et sillonnée de flaques d'eau. Les montagnes lointaines de la Sabine, les coteaux rocheux ou boisés qui environnent le lac d'Albano, les silhouettes nettement découpées de villages admirablement placés, et les souvenirs toujours vivants du passé, donnent au pays une physionomie grandiose que M. Français a parfois rendue avec un rare bonheur. Nous citerons entre autres une




PAYSAGE D'HIVER.

aquarelle, datée de 1841, représentant, au milieu de l'immensité nue de la campagne romaine, ces gigantesques aqueducs que le vieux monde avait élevés comme un défi aux âges futurs et qui profilent sur le ciel leur contour si simple et si pittoresque à la fois. Les rares bœufs que le peintre a introduits dans sa composition, avec un berger appuyé contre une barrière de bois, établissent très-bien l'échelle de proportion et ajoutent encore à l'impression de solitude que l'on ressent.

Cette grandeur un peu triste, et qui prête à des rêveries sans fin, l'artiste la retrouve dans des motifs d'un caractère plus intime. Il y a près d'Albano un lieu cher aux peintres par ses arbres séculaires et ses ombrages frais et profonds : c'est le parc de l'Ariccia, qui, par suite d'une disposition testamentaire, n'est pas entretenu et présente une végétation libre et luxuriante. Les chênes verts de l'Ariccia, la végétation massive du parc, et l'escalier dégradé qui en forme l'entrée d'un côté, ont fourni à M. Français le prétexte de charmantes aquarelles. Une des villas de Frascati paraît aussi avoir les préférences de l'artiste : ici tout est entretenu, et le mouvement des chutes d'eau dans leurs bassins encadrés de grands arbres rappelle notre parc de Saint-Cloud, dont la disposition est imitée des jardins italiens de la Renaissance.

M. Français travaillait à côté d'un artiste bien connu par sa rigidité comme dessinateur, M. Benouville. Les deux amis faisaient entre eux des paris, s'engageant à payer une amende à la communauté, si l'un surprenait l'autre en défaut devant la nature : on comprend si l'exactitude des dessins était vérifiée minutieusement par chacun des adversaires ! C'est cette exactitude qui fait le charme des dessins de M. Français, et chaque silhouette, chaque branche, chaque détail est rendu avec la sincérité et l'accent personnel d'un portrait.

La précision de son dessin, et une connaissance très-approfondie de la perspective, permettent à M. Français d'introduire fréquemment l'architecture dans ses paysages. Les ruines, les colonnes des temples, dont quelques anciens maîtres ont fait usage avec tant de bonheur, ont retrouvé en lui un interprète fidèle et poétique. Quelquefois c'est la façade d'un édifice qui apparaît encadré de bouquets d'arbres ; ou bien, comme dans la jolie vue de Tivoli dont nous donnons ci-contre la gravure, c'est un petit temple dont l'architecture contraste avec les lignes brisées des cascades qui bondissent sur les roches. Tivoli, ses vénérables oliviers et ses horizons pittoresques reviennent souvent dans l'œuvre de M. Français, qui a fait là une suite d'admirables dessins.

Les environs du lac de Nemi, qui tantôt apparaît encaissé dans ses coteaux pittoresques, tantôt s'efface en partie derrière la végétation qui



LE TEMPLE DE LA SIBYLLE, A TIVOLI.

le borde, la fontaine de Grotta-Ferrata qu'ombragent des arbres séculaires, les aspects grandioses des marais Pontins, les chênes verts de Capri et les beaux bouquets de pins en parasol bien connus des touristes, montrent tour à tour les aspects si variés de l'Italie centrale et méridionale. Là néanmoins ne se bornent pas les investigations de l'artiste : quand, après ces splendides pays, on se retrouve devant les riants coteaux de Bougival ou sur les rives de ce petit ruisseau de Cernay, dont les roseaux se courbent si gracieusement sous l'effort de l'eau courante, on sent que la beauté de la campagne est multiple dans ses manifestations, et que l'art consciencieux sait traduire les impressions les plus diverses. Les environs de Paris sont pleins de motifs analogues à celui que représente le *Paysage d'hiver* que nous offrons plus haut : qu'elle est charmante à voir cette rivière qui serpente au milieu d'une prairie bordée de grands arbres !

Toutes les parties de la France ont été explorées par l'artiste : nous sommes tour à tour dans le Jura, et toutes les splendeurs de la montagne se déroulent devant nous ; ou bien en Bretagne, en face d'un vieux moulin. Mais voici une aquarelle qui échappe à toute description par la plume. C'est une côte, dont un ciel profond et une mer limpide font tous les frais ; comme le charme réside uniquement dans l'harmonie des teintes, nous sommes obligé de n'admirer que la couleur chez un artiste dont nous admirions tout à l'heure la précision et la rigidité de formes.

Nous le répétons : de pareilles expositions sont, à notre avis, une innovation des plus heureuses, et nous ne saurions assez féliciter le *Cercle des beaux-arts*, qui en a pris l'initiative. Quant à M. Français, qui apparaît ici avec l'œuvre de toute sa vie, nous n'ajouterons plus qu'un mot : en voyant ses magnifiques dessins, ceux qui aimaient son talent l'apprécieront sous un point de vue entièrement nouveau, et pour ceux qui le connaissaient vaguement, s'il y en a, l'exposition de la rue de la Chaussée-d'Antin sera comme une révélation qui les édifiera sur la valeur de l'artiste.

RENÉ MÉNARD.



# A PROPOS D'UN TABLEAU DE COMPIÈGNE

ATTRIBUÉ A JEAN COUSIN

PAR M. A.-F. DIDOT [1]



ONSIEUR le Directeur, en lisant, dans votre cahier de décembre dernier, la description détaillée qu'y fait M. Ambroise-Firmin Didot d'un tableau de Compiègne attribué par lui à Jean Cousin, il m'a semblé tout d'abord que je me retrouvais en pays de connaissance; j'ai voulu vérifier mes souvenirs, et j'ai bientôt découvert dans ma bibliothèque un petit volume qui m'a rassuré sur la fidélité de ma mémoire et dont je vous demande la permission de donner de courts extraits.

« Le tableau, dit mon auteur, ne représentait ni une ville ni un camp, mais une enceinte qui en contenait deux autres, l'une plus grande, l'autre plus petite. Dans la première enceinte était pratiquée une porte, et devant cette porte semblait se presser une foule nombreuse. Au dedans de l'enceinte se voyait une troupe de femmes; sur le seuil de la porte se tenait debout un vieillard qui, d'après ses gestes, semblait prescrire quelque chose à la foule qui entrait... Ce lieu s'appelle la *Vie*. Cette foule qui se trouve devant la porte, ce sont les hommes qui vont y marcher. Le vieillard qui les domine de sa hauteur, ayant un papier dans une main et de l'autre paraissant montrer quelque chose, est le *Génie;* il indique à ceux qui entrent ce qu'ils doivent faire dans la vie. Voyez-vous près de la porte ce trône placé sur le chemin que suit la foule? Là est assise une femme toute maquillée, d'air insinuant, tenant une coupe dans sa main. Elle se nomme l'*Imposture* (ou l'Illusion) et égare tous les hommes. Elle abreuve ceux qui entrent dans la vie de sa propre essence : l'*ignorance* et l'*erreur*... Tous en boivent, les uns plus, les autres moins. Ne voyez-vous pas encore, au dedans de la porte, une multitude de courtisanes, d'aspects très-divers? Ce sont les *Opinions* (croyances dénuées de preuves solides), les *Passions*, les *Voluptés*... Qui est cette femme qui semble aveugle et folle, debout sur une pierre ronde? Elle s'appelle la *Fortune;* elle n'est pas seulement aveugle, mais folle et sourde... Les uns (parmi ceux qui l'entourent) semblent joyeux; les autres, en proie au désespoir, étendent leurs mains à terre. Qu'est-ce donc qu'elle leur donne, et que les uns se réjouissent d'avoir et les autres

1. Bien que cette lettre, écrite le 15 janvier, ait suivi de très-près l'article de M. Didot qui en a fourni l'occasion, nous avons cru devoir en différer jusqu'ici la publication. Un sentiment facile à comprendre nous a engagés à laisser examiner par M. Didot, avant de les soumettre au public, les observations auxquelles son travail avait donné lieu et dont il pourrait ainsi, s'il le jugeait à propos, tenir compte dans la publication qu'il préparait de l'ensemble de ses recherches sur Jean Cousin. (N. D. L. R.)

regrettent d'avoir perdu?... La richesse, la gloire, la naissance, les enfants, les tyrannies, les royautés et les autres choses semblables. »

Ces citations, que je ne veux pas poursuivre davantage, suffisent, je pense, si on les confronte avec le texte de M. Didot, à prouver que le sujet traité dans le tableau de Compiègne, et celui que décrit mon auteur, sont tout à fait identiques. Si on voulait pousser la comparaison plus loin, le livre n'est pas assez rare pour que ceux qui ne le connaîtraient pas déjà ne puissent facilement se donner le plaisir de le connaître. C'est le petit dialogue écrit en grec élégant et facile, qui porte le nom de *Tableau de Cébès le Thébain*. Il est familier aux personnes versées dans les lettres grecques, et si M. Didot n'y a pas songé, ce ne peut être que l'effet d'un esprit déjà préoccupé d'idées différentes. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que ce soit l'œuvre de Cébès, disciple de Socrate et l'un des personnages du *Phédon*, et je pencherais à croire qu'il nous vient de quelque philosophe postérieur qui n'était pas étranger aux idées stoïciennes.

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur les particularités intéressantes qu'offre cette allégorie de la vie humaine, monument précieux de la philosophie antique. Elle est moins simple que celle du *Choix d'Hercule* qu'on trouve dans Xénophon, au deuxième livre des *Mémoires* de Socrate. On peut, en revanche, la considérer comme le commentaire et le développement de cet Y symbolique, qu'un assez grand nombre de passages d'écrivains latins postérieurs au siècle d'Auguste rattachent à l'école de Pythagore, et dont Nicolas Duchemin a si ingénieusement tiré profit dans sa marque reproduite par M. Didot. En effet la partie inférieure de la lettre symbolique[1] est commune à tous ceux qui entrent dans la vie; c'est seulement quand l'homme est parvenu au lieu où ses deux branches se séparent, en une espèce de carrefour, que commence la nécessité du choix, avec ses conséquences heureuses ou fatales.

Il en est de même dans le *Tableau* de Cébès, qui, d'ailleurs, fait lui-même allusion à ses origines pythagoriciennes.

Qu'on me permette d'en indiquer le sens général en quelques lignes.

Tous les hommes passent par la première enceinte et subissent plus ou moins l'influence de l'ignorance et de l'erreur; mais les uns se laissent entièrement dominer par les passions brutales, et aboutissent au crime et à la perdition. Le repentir sauve les autres de ce sort funeste, et beaucoup de ceux-là s'adressent à la *Fausse Instruction* qui se tient à la porte de la seconde enceinte. Elle comprend ce que des théologiens appelleraient les sciences profanes; les arts tels que la musique, la poésie, l'éloquence, et les sciences comme la géométrie, l'arithmétique, la dialectique, etc. Un petit nombre seulement s'élève par un chemin ardu jusqu'à la troisième enceinte; là ils se trouvent au pied d'un rocher qui serait inaccessible sans le secours des deux vertus du stoïcien : la force d'endurer et le courage de s'abstenir. Grâce à elles, on arrive à l'*Instruction véritable* qui mène auprès de la *Science* (par excellence) entourée du cortége de toutes les vertus; on est enfin parvenu à la demeure du SALUT.

Cette esquisse grossière suffit pour faire comprendre quel intérêt dut exciter ce petit ouvrage à la suite de la Renaissance. L'allégorie, si conforme au goût du moyen âge, plaisait autant aux générations qui l'ont suivi. Celle-ci avait en outre le précieux

1. La lettre Y, pour le dire en passant, se voit sur le bouclier d'une Minerve romaine décrite par Montfaucon (*Antiq. supplém.*, t. I, p. 171). Le savant bénédictin dit que c'est l'initiale du mot ὑγιεία, santé. Je le veux bien, pourvu qu'on y reconnaisse, *en même temps*, la lettre de Pythagore, l'*arbre de Samos*, dont la popularité était grande sous l'empire romain. (V. Perse, 3,56 et 5,35, l'*Anth. lat.*, t. II, p. 416, *Lactant. Institut.*, lib. VI, cap. III, etc.)

avantage d'être antique et de présenter certaines analogies avec les idées chrétiennes.

Aussi les éditions ont-elles été nombreuses au XVIe et au XVIIe siècle. C'était un livre d'école qu'on mettait entre les mains des adolescents, également bon pour apprendre le grec et la morale. Fréquemment il vient à la suite du *Manuel* d'Épictète. En 1529, Geoffroy Tory en fit une traduction intitulée : *La table du philosophe Cébès, natif de Thèbes et auditeur d'Aristote, en laquelle est descrite et paincte la voye de l'hôme humain tendant à vertus et parfaicte science.* Brunet en cite une autre publiée en 1543 par Gilles Corrozet, que je n'ai pas vue.

Le protestant Velsius essaya de ramener les opinions de Cébès aux dogmes chrétiens; le frère Camerte, de l'ordre des Frères-Mineurs, divagua dans un sens différent; enfin A. Mascardi publia en dix ans deux éditions différentes de ses *Discorsi morali sur la Tavola di Cebete Tebano* (1643 et 1653), livre ennuyeux et pédantesque.

Voilà assez de preuves, trop peut-être, de la popularité, maintenant évanouie, du *Tableau* de Cébès. Il était inévitable, en raison de la nature de son sujet, qu'il donnât lieu à des traductions graphiques par le pinceau ou le burin.

Ayant été conduit ainsi par l'article de M. Didot à m'occuper du *Tableau* de Cébès, je voulus chercher quelques-unes de ces interprétations. Elles doivent être nombreuses; voici celles que je puis signaler :

Il y a d'abord une gravure sur bois d'Holbein, que m'a obligeamment communiquée M. Lechevalier-Chevignard, servant de frontispice à une édition de Calepin, publiée à Bâle en 1538, et qui figure probablement sur d'autres livres. Afin que nul ne s'y trompe, chaque figure a son étiquette. Il y a ensuite le tableau du Louvre catalogué sous le n° 523 parmi les inconnus de l'École italienne. M. Villot a donné dans sa Notice une courte analyse du dialogue grec. Selon lui, cette peinture rappelle Schiavone et Bonifazio. Un des personnages tient en main un livre, sur lequel est écrit : *Danielis Opus.* Ce curieux tableau a disparu des galeries publiques depuis plusieurs années et se trouve aujourd'hui dans un atelier de restauration, où M. le vicomte de Tauzia a bien voulu me le montrer. A part la communauté du sujet, ces deux compositions ne se rapportent pas au tableau décrit par M. Didot.

Il n'en est point de même de l'immense gravure, composée de trois feuilles jointes ensemble, exécutée par Jacques Matham d'après H. Goltzius, et dont un bel exemplaire existe au Cabinet des estampes. Elle porte la date de 1592, et mesure 1m,27 en largeur, sur une hauteur de 68 centimètres (Bartsch, n° 139 de J. Matham). C'est une belle composition, où l'on retrouve la richesse d'invention et la fougue de ce maître. Comme Holbein, le graveur a eu soin de mettre les noms auprès des personnages pour faciliter l'intelligence de l'allégorie.

Le succès dut en être vif et durable. En 1640, N.-J. Visscher en fit une réduction *ad usum studiosæ juventutis,* qui accompagne l'édition publiée par Saumaise, à Leyde, chez Jos. Maire, à la suite du Commentaire de Simplicius sur le *Manuel* d'Épictète. En 1671, Romyn de Hooghe, chargé sans doute d'en faire autant pour l'édition donnée par Berkelius (toujours à la suite du *Manuel*), prit de grandes libertés avec l'original, et l'éditeur lui reproche son outrecuidance dans la préface. Pour moi, je lui sais plutôt gré de ses variantes, où il a substitué un entrain familier au style élevé que cherchait Goltzius.

L'examen de ces estampes des maîtres de Harlem ne laissa pas de me causer une certaine surprise; il me semblait qu'elles concordaient d'une manière tout à fait inconcevable avec l'œuvre attribuée au peintre français : l'identité du sujet n'expliquait

point cela ; la ressemblance portait sur des détails arbitraires comme la présence du jeune porteur d'arbalète, des enfants qui jouent à la mourre, la position respective des figures principales, etc. Il me semblait aussi que *doctus cum libro*, grâce aux inscriptions semées par Matham dans sa gravure, grâce aux renvois que Visscher a accumulés sur la marge inférieure de la sienne, je pouvais déjà expliquer plus complétement que M. Didot ce tableau que je n'avais jamais vu, rectifier ses interprétations, prouver qu'il n'était point question de foi, d'espérance, de charité, que le personnage qui tient un cœur à la main est le *Repentir*, qu'il n'y a point de voie étroite s'ouvrant au bas du tableau, mais un petit cachot, le *séjour du malheur*.

Tourmenté par le besoin d'avoir le mot de l'énigme, je partis pour Compiègne. Ayant pénétré dans le petit musée qui occupe en partie le rez-de-chaussée de l'élégant hôtel de ville, je me trouvai en présence d'un tableau un peu noirci, un peu endommagé, qui, au premier abord, me parut entièrement identique à la composition de Goltzius. Mais, si la largeur est la même, le tableau a 5 centimètres de plus en hauteur, parce qu'on a ajouté une bande de ciel, ce qui m'a paru raisonnable. Je trouvai aussi (pour autant qu'on peut s'en rapporter à sa mémoire en un sujet si complexe) que le peintre avait un peu éclairci certains groupes en retranchant des personnages ; c'est ainsi que des quatre figures qui montent vers la gauche au troisième plan de la gravure il n'en reste plus que deux, l'une coiffée d'un turban et l'autre d'un chapeau de feutre en forme de cône tronqué. Voilà comment il se fait que le correspondant de M. Didot a compté cent quatre-vingts figures, tandis que Bartsch en a trouvé deux cents dans Goltzius. J'avoue que je n'ai pas vérifié.

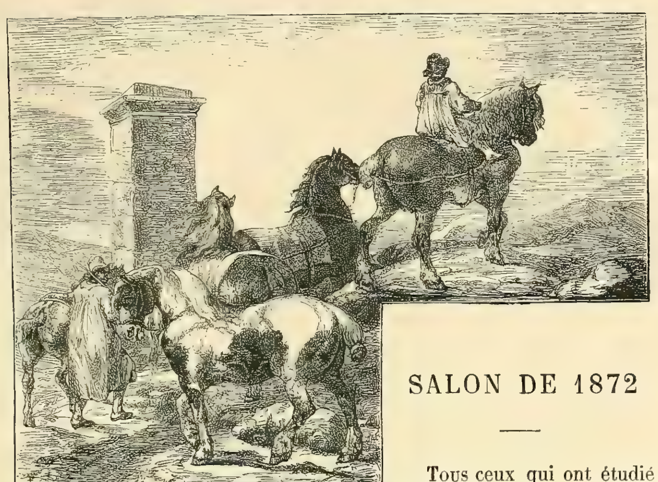
Et maintenant, quelle conclusion tirer de tout cela ? Je me crois, moins que personne, capable de désigner le peintre, à la seule vue d'un tableau ; il me semble pourtant qu'abstraction faite du reste on peut sans témérité se refuser à reconnaitre dans celui-ci la main qui a créé le *Jugement dernier*. Il y a dans le tableau du Louvre des personnages d'une tournure fière et élégante, un caractère propre aux maîtres français de la Renaissance, que l'on chercherait vainement sur la toile de Compiègne. D'ailleurs, comment Goltzius aurait-il pu, dans une œuvre aussi connue, copier Jean Cousin sans que personne vînt crier au voleur ? A vrai dire, je ne crois pas même que le tableau de Compiègne puisse passer pour l'original. Laissant de côté mon impression personnelle, qu'il serait présomptueux de faire entrer en ligne de compte, je ne trouve pas probable que Goltzius eût pu faire ajouter dans la gravure de nouveaux personnages sans toucher aux anciens, et que des espaces se fussent trouvés tout prêts à les recevoir, sans inconvénient pour la disposition harmonieuse des groupes. Je croirais plutôt, s'il faut le dire, que quelque amateur, séduit par la composition, aura commandé une copie peinte à un artiste d'habileté moyenne, lequel aura trouvé commode, pour abréger sa besogne, de pratiquer des retranchements qui se perdent à peu près dans la foule des personnages.

Agréez, etc.

J. AQUARONE.

Le Directeur-gérant : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [683]



# SALON DE 1872

Tous ceux qui ont étudié l'histoire de l'art savent que les renouvellements ne sont jamais subits et que les résurrections ne s'improvisent pas plus que les décadences. Même au lendemain des révolutions et des catastrophes, la situation antérieure se prolonge dans la situation nouvelle; les choses de la veille ont la vie dure, et il y a toujours dans le présent un élément qui vient du passé. Tout est transition, ménagement, nuance. L'histoire de la peinture ressemble à un tableau de Velazquez ou de Delacroix : elle est faite de tons rompus. Malgré la gravité des événements accomplis pendant les premières années de la Révolution, le Salon de 1791 ne différa pas sensiblement du Salon de 1789. Le personnel sans doute s'était renouvelé et agrandi, mais le caractère de l'exposition, sa couleur morale, restèrent à peu près les mêmes. Il y a bien de la paresse dans notre activité, bien des hésitations dans notre courage. Dès que la tempête s'éloigne, on revient à ses vieilles habitudes, aux douces servilités d'autrefois, et ils ont toujours été rares ceux qui se sentent capables de se refaire une âme nouvelle et de recommencer un nouveau rêve.

Le caractère général du Salon de 1872 ne doit donc pas surprendre plus qu'il ne convient le groupe des philosophes. Ils pensaient peut-être qu'après deux années si pleines de calamités et de tristesses l'art aurait modifié son idéal, ou du moins qu'il se serait voilé d'une teinte assombrie. Les esprits généreux qui jugent tout d'après la sincérité de leur émotion, mais qui savent mal l'histoire, pouvaient supposer que les plus frivoles seraient devenus sérieux et que, dans le langage qui lui appar-

tient, l'art aurait, lui aussi, poussé son cri d'indignation et de douleur. Un rapide coup d'œil jeté sur l'exposition démontre que la métamorphose espérée ne s'est pas produite et que le sentiment de l'immense outrage infligé au droit n'a inspiré ni une colère éloquente ni une mélancolie profonde. Sauf quelques œuvres qui nous rappellent divers épisodes de la guerre, ou qui reportent notre pensée vers cette terre d'Alsace où tant de braves cœurs nous restent obstinément fidèles, la physionomie du Salon diffère peu de celle des expositions qui ont précédé la crise; le choix des sujets a pu varier, le sentiment d'art demeure le même. Il ne semble pas qu'on ait à constater aucun effort vraiment nouveau, et qu'aucun début éclatant puisse être signalé. C'est bien ce que nous disions tout à l'heure : le goût moyen n'a pas subi de transformation saisissable, et, dans l'idéal de ce printemps, bien des choses sont restées qui datent de l'ancien régime.

Ce n'est point à dire que le Salon ne présente pas un intérêt considérable. Nous montrerons combien il est digne des curiosités de la critique et combien de talents heureux sont encore sur la brèche. Et, vraiment, n'est-ce pas un prodige qu'il nous ait été possible, au lendemain d'aussi sanglantes aventures, de nous retrouver prêts à l'heure dite, pour organiser une fête qui a sa joie et sa richesse, et pour montrer à nos amis et aux autres une exposition dont la variété atteste une vitalité si persistante, un labeur si fécond, une si impérissable fleur de jeunesse et d'espérance ?

## I.

M. Henri-Léopold Lévy, que personne ne confondra avec son homonyme l'ancien élève de l'école de Rome, nous donne cette année un tableau singulièrement intéressant. On se rappelle ses œuvres précédentes, l'*Hécube*, le *Joas*, le *Captif pleurant sur les ruines de Jérusalem*. Sa nouvelle composition, l'*Hérodiade*, ne ment pas aux promesses que son talent nous avait faites. Cette étrange figure de Salomé, la farouche princesse que l'Évangile associe aux souvenirs de la mort de saint Jean-Baptiste, a de tout temps passionné les peintres. Elle inquiéta le XIVe siècle. On la retrouve, au Louvre, dans l'un des compartiments du *gradino* de Taddeo Gaddi. Le vieux maître nous la montre remettant à sa mère la tête du précurseur. Le sujet a été traité cent fois. M. Lévy l'a heureusement renouvelé.

On peut remarquer à propos de l'*Hériodiade*[1] combien l'esprit de nationalité persiste à travers les âges ; malgré les changements du goût et les luttes des écoles qui se font successivement oublier l'une l'autre, M. Lévy a obéi à sa nature, et, sans parti pris d'imitation, sans effort rétrospectif, il a traité le sujet à la française, comme l'auraient fait Jean-François de Troy, l'aîné des Vanloo, ou tout autre académicien de 1730. Cette école, qui se plaît au flamboiement des lignes, manque de gravité ; mais elle a la notion du luxe décoratif et elle excelle à remuer le spectacle. M. Lévy semble s'être souvenu de ces vieilles leçons. Au lieu de se présenter de face, les divers éléments de sa composition sont combinés selon des lignes et des plans obliques. Cette apparence de désordre n'est pas déplaisante au regard. Salomé entre par un coin de la salle, elle la traverse en biais, portant sur un plat d'or le chef sanglant de l'homme qu'on vient de décapiter, et elle se dirige vers sa mère qui, assise et à demi tournée, la regarde venir et commence à se sentir troublée. Des personnages épisodiques remplissent les vides et donnent du mouvement à la scène. Les architectures du fond, les lignes du terrain ne sont point parallèles au cadre. Cette disposition n'a rien de monumental et d'auguste : c'est un système absolument contraire à celui qu'on admire dans l'*École d'Athènes* et dans les grands arrangements symétriques à l'italienne. Mais l'aspect général de l'*Hérodiade* est pittoresque, riche et vivant. Le galbe des figures, volontairement cherchées en dehors des types convenus, et les accidents variés de la coloration précisent d'ailleurs le caractère de l'œuvre. On remarquera avec quel soin M. Lévy a évité, dans le choix de ses physionomies, les banalités, prétendues correctes, de l'idéal à bon marché. Chaque tête a son individualité. Sans être belle aux yeux des puristes, la Salomé n'est pas dépourvue d'un charme étrange. C'est une grande fille élancée, au col élégant, aux épaules un peu tombantes. Ses bras allongés, nerveux et pâles sont aptes aux plus tendres caresses et capables des plus sinistres besognes. Cette redoutable femme est tout à fait moderne : sa coiffure a des coquetteries d'aujourd'hui ; son costume affecte des fantaisies inconnues aux archéologues. Sans être un coloriste absolu, M. Lévy a des bonheurs singuliers, et il cherche le ton rare. Il a vêtu son héroïne d'une tunique flottante dont le rose pâli se détache sur une robe d'une nuance indescriptible, où des verts légers se mêlent à des blonds, à des gris transparents. Le dictionnaire ne sait pas les noms de ces couleurs

1. La *Gazette* publiera prochainement une eau-forte d'après le tableau de M. Henri Lévy.

insaisissables. Les notes brillantes du costume et des carnations s'enlèvent sur des fonds soutenus où des pourpres jouent avec des bruns, où les ombres se réchauffent de vapeurs vigoureuses. L'exécution est ferme, singulièrement facile et tout d'un jet. L'ensemble du tableau, sans être d'un style élevé, est d'une distinction parfaite. On y sent l'éclosion heureuse d'un talent bien doué, et je ne sais quoi d'élégant dans la force. M. H. Lévy a les charmantes audaces d'un artiste essentiellement français; il trouve dans le travail sa meilleure joie; il adore la peinture, et il est intimement persuadé que le premier devoir d'un galant homme est de proscrire les banalités, les fadaises et les redites.

Nous regrettons d'avoir à constater une conviction toute contraire chez quelques-uns des élèves de l'école de Rome. M. Layraud, grand prix de 1863, nous avait déjà montré à l'exposition des envois de l'Académie son vaste tableau, *Brigands et Captifs.* Pourquoi nous forcer à regarder deux fois cette gigantesque imagerie? Un jeune touriste, véritable gandin d'opéra-comique, a jugé à propos de faire, en compagnie d'une amazone de keepsake, une excursion sentimentale dans les parages les moins sûrs de la campagne italienne. Il est tombé entre les mains des bandits. Ceux-ci l'ont conduit dans leur repaire, et, le pistolet au poing, ils le forcent d'écrire à ses bons parents qu'il ne sera relâché qu'au prix d'une honnête rançon. On le voit, c'est un sujet de genre, délicieux à graver en manière noire pour la salle à manger d'un restaurant de province. La façon dont M. Layraud a traité ce motif insipide n'est pas faite pour lui donner du piquant. Le paysage est assez farouche, mais les têtes sont fades et banales, le gentleman qui s'est laissé prendre appartient au type le plus démodé, les brigands sont en carton. Nous n'avions jamais rien vu d'aussi insignifiant parmi les œuvres des élèves de l'école de Rome. Passer cinq ans en Italie et en rapporter une pareille vignette, n'est-ce pas une tragique aventure dans la biographie d'un peintre?

M. Joseph Blanc voit les choses d'un œil plus austère; il a mieux compris les grandeurs italiennes. Une œuvre très-frappante, le *Persée* du Salon de 1870, nous a désormais rendu attentif à toutes ses tentatives. Cette jeune figure de héros chevauchant dans l'azur révélait un sentiment vrai de la médaille antique, une heureuse aptitude pour les grandes décorations monumentales. Le style est de beaucoup moins élevé dans le dernier tableau de M. Blanc, l'*Enlèvement du Palladium.* Le sujet, bien qu'un peu en dehors des préoccupations modernes, n'est pas sans intérêt pittoresque. Ulysse et son compagnon Diomède se sont furtivement introduits dans le sanctuaire où se dresse sur l'autel la mystérieuse

statue de Minerve, l'image sacrée à la conservation de laquelle sont attachés les destins de Troie. L'héroïque larron s'empare du palladium. L'artiste a bien rendu la pantomime de l'acteur principal : on voit tout de suite qu'il s'agit d'un vol qualifié. La figure archaïque de Minerve, hardiment enluminée de couleurs vives, est étudiée avec une curiosité savante. Quant au cauteleux Diomède qui, l'oreille au guet, s'avance à pas de loup, ce n'est qu'un comparse ; mais comme il tient beaucoup de place dans le tableau, il méritait d'être traité avec plus d'égards, et l'auteur n'avait aucune raison de lui prêter tant de lourdeur et de mauvaise grâce. Le meilleur morceau dans la composition, c'est le cadavre d'un défenseur de la Pallas troyenne, dont Ulysse a jugé prudent de se débarrasser et qui gît renversé aux premiers plans. La poitrine, le torse, les jambes, sont modelés avec une grande délicatesse. Il y a dans ce jeune corps, déjà enveloppé des pâleurs suprêmes, ce que Sainte-Beuve aurait appelé « la fleur amoureuse d'un Endymion couché ». Mais vraiment ce n'est là qu'un accessoire réussi, et, à part certains mérites de détail, l'*Enlèvement du Palladium* reste une composition un peu disloquée : malgré le caractère des personnages, elle conserve quelque chose d'anecdotique. Faut-il croire que la représentation d'un larcin ne sera jamais un spectacle auguste, et que, si bien intentionné qu'on le dise, un voleur aura toutes les peines du monde à être sublime ?

Un autre élève de l'Académie de Rome, M. Édouard Blanchard, nous montre, lui aussi, un tableau déjà exposé en 1870 à l'École des beaux-arts. Sa *Courtisane* n'est qu'une étude de femme nue. N'allez pas dire que le sujet est banal. Les deux *Vénus* du Titien au musée des Offices et les belles dormeuses du musée de Madrid ne sont-elles pas des études semblables, relevées çà et là de quelques accessoires destinés à faire valoir la nudité radieuse des voluptueux modèles? M. Blanchard a essayé de renouveler le motif consacré par tant de chefs-d'œuvre. Son odalisque, à demi couchée sur un divan, joue avec une couleuvre qui s'enroule autour de son bras. Cette donnée pouvait suffire, mais une courtisane qui n'est pas belle manque à tous ses devoirs. Celle de M. Blanchard n'est point d'un dessin irréprochable ; on ne sent dans cette étude ni un grand goût pour les formes choisies, ni un vif sentiment des réalités vivantes. Dans la combinaison des couleurs et des lumières, M. Blanchard a été visiblement influencé par les exemples de son camarade Henri Regnault, avec lequel il avait travaillé au grand panneau décoratif du Salon de 1867. La tête et la poitrine du modèle, vaguement enveloppées d'une demi-teinte qu'on voudrait plus transparente, se détachent sur un rideau de soie jaune. L'autre partie du corps repose sur des draps blancs que frappe

une lumière plus franche. Mais l'auteur n'a pas trouvé cet ensemble assez luxueux : il a placé au fond du tableau une tapisserie à grands ramages, il a chiffonné au pied du lit une draperie rosée. Toutes ces soieries sont d'ailleurs habilement peintes. Ajoutons que la *Courtisane* est un envoi de première année et que, depuis deux ans, M. Blanchard a fait des progrès. Au dernier automne, on a pu voir à l'École des beaux-arts une seconde odalisque — sur fond rouge celle-là — qui présentait des parties d'un modelé souple et délicat avec un sentiment plus juste du jeu de la lumière sur les chairs. Espérons que M. Blanchard, qui sait rendre les draperies, apprendra à peindre aussi la plus douce et la plus fine des étoffes, cet épiderme féminin dont la fleur du camélia n'est qu'une contrefaçon grossière.

Un ami, revenu d'Italie vers la fin de l'été dernier, nous avait parlé avec quelque éloge de M. Lematte, qui travaillait alors à Florence sous les inspirations de son maître M. Cabanel. M. Lematte est le lauréat du concours de 1870; sa *Mort de Messaline* et, plus encore, sa jeunesse, avaient fait bien augurer de son avenir. Nous voyons aujourd'hui sa première œuvre, la *Dryade*, une jeune femme assise et rêvant dans un bocage élyséen. Le style est sans personnalité, l'exécution timide. M. Lematte ignore les bénéfices de la révolte, ou du moins de l'étude directe et indépendante. Sa nymphe est trop pareille à celles qui sortaient autrefois de l'atelier de M. Cabanel. Il faut dire néanmoins que M. Lematte a un pinceau caressant et qu'il a su exprimer, avec une délicatesse un peu cherchée, les blancheurs lactées du jeune corps qu'il avait à peindre.

Je ne sais ce que les maîtres de l'Académie pourront dire du tableau de M. Machard, qui aura bientôt terminé ses études à Rome, et dont l'originalité a tant de peine à se faire jour. Il a essayé de rajeunir, en la compliquant, l'aventure de Narcisse. Il n'y a point réussi. Ce jeune garçon, follement amoureux de son image reflétée dans un ruisseau, ne sera jamais très-intéressant; mais M. Machard l'a rendu moins sympathique encore en plaçant auprès de lui une représentation vivante, une personnification de la *Source*. Elle est assise à côté du vaniteux garçon, et celui-ci, qui paraît manquer des plus vulgaires notions de la courtoisie, n'interrompt pas sa contemplation égoïste pour dire un mot à la jeune fille. On est vraiment révolté de voir ce belâtre s'obstiner à étudier son propre reflet, lorsqu'il a sous la main, à deux pas de lui, une réalité qui renferme peut-être une âme et qui jouerait si volontiers les amoureuses. Ajoutons que M. Machard ignore la grâce. Narcisse est étendu tout de son long, dans la situation horizontale qu'on dit être chère aux

lézards, mais que la peinture n'admet pas. Il était facile d'infléchir ce corps immobile, de faire jouer les courbes, de combiner les lignes avec celles du paysage. Mais ce fade garçon est aussi maladroit en eurythmie qu'en amour. L'exécution de cette pastorale est d'ailleurs glacée. Les chairs sont d'un gris lilas absolument arbitraire : la couleur, le rayon lumineux, le dessin, tout sommeille et s'ennuie dans le tableau de M. Machard.

On nous reprochera, et nous nous accusons nous-même, d'attacher tant d'attention aux peintures des élèves de l'Académie de Rome. Nous devrions, après les mécomptes dont on nous a abreuvé depuis vingt ans, nous tenir pour averti et nous abstenir de chercher des œuvres où il n'y a que des tentatives d'écoliers. Les surprises qui nous viennent de Rome sont rares : nous n'avons pas souvent à juger des envois comme le *Supplice d'une Vestale* de Baudry ou la *Judith* de Regnault. Et cependant nous ne croyons pas inutile de surveiller nos pensionnaires et de leur adresser de temps à autre quelques admonestations paternelles. Que leur demandons-nous? Nous les prions d'utiliser le temps de leur noviciat, de mettre à profit les grandes leçons qui les entourent et de se rendre dignes de leur bonheur. Les jeunes peintres romains ont véritablement besoin d'être tirés de leur somnolence. Ils sont cette année absolument battus par les sculpteurs qui — on le verra à la fin de ce travail — relèvent l'honneur de l'école par des œuvres très-brillantes.

Après les élèves d'aujourd'hui, voyons les élèves d'hier, ceux du moins qui se sont fait une réputation et qui restent dans le droit chemin. M. Jules Lefebvre demeure l'un des premiers parmi les jeunes peintres à qui l'étude sérieuse a longtemps souri et qui, malgré leur succès, se croient obligés d'étudier encore. On se rappelle la *Femme couchée*, du Salon de 1868, et les portraits qui l'ont accompagnée ou suivie. On sait aussi, bien que l'œuvre n'ait pu être exposée, que M. Jules Lefebvre a peint, pour un plafond de l'hôtel de madame de Cassin, aux Champs-Élysées, un *Réveil de Diane*, qui est plein des qualités les plus charmantes.

L'auteur nous revient cette année avec un portrait délicat, et une figure plus ou moins allégorique, la *Cigale*. C'est une pauvre jeune fille qui a un peu trop chanté dans la saison printanière et qui, les mauvaises heures étant arrivées, se morfond, triste, nue et frissonnante, à l'angle d'un mur, sans abri contre les vents d'hiver, sans force pour ramasser le luth inutile qu'elle a laissé tomber à ses pieds. Au fond est un paysage peu sincère, avec des arbres grêles aux feuilles mortes, et des lointains d'un bleu lourd. Malgré tous ces accessoires, malgré l'inten-

tion mélancolique du visage, et le texte de La Fontaine rappelé aux lettrés, la *Cigale* n'est qu'une étude d'après un modèle, bien choisi, et épuré çà et là par un artiste à qui la force manquera quelquefois, mais qui sera toujours un homme de goût. Faut-il le dire cependant? bien qu'elle présente des qualités réelles, des finesses dans les détails, l'œuvre reste froide. Est-ce la coloration des chairs qui est systématique dans sa tonalité bise et monotone? est-ce le rayon qui ne joue pas sur ces formes jeunes et sveltes? On ne sait; mais, sous la caresse de l'air ambiant, les carnations de la pauvre fille devraient palpiter un peu plus, le modelé devrait s'attendrir par endroits. Il manque à la *Cigale* ce que possédait la *Femme couchée*, je veux dire quelques délicatesses féminines, quelques accents individuels qui feraient vivre la statue.

M. Henner, dont le talent n'a pas été exempt de mésaventures, semble retrouver les bons sentiers. Au milieu d'un paysage très-sommairement indiqué et qui n'est ici qu'une toile de fond, il a placé deux femmes nues. L'une est assise auprès d'une fontaine, l'autre est debout au pied d'un arbre. Que font-elles? — Des taches blanches dans une campagne verte. L'œuvre, faiblement originale, a cependant un grand charme. On y respire une sorte de parfum italien. Cet italianisme est peut-être même trop apparent. La femme assise, vue de dos et jouant de la flûte, c'est presque celle de Giorgione dans le *Concert champêtre*, la robuste Vénitienne du XVI^e siècle, que nos Parisiennes doivent estimer médiocrement parce que, ignorante des tortures du corset, elle a la taille un peu forte. Sa compagne n'est pas moins bien portante, et elle vient aussi de Venise. Mais M. Henner n'a pris à Barbarelli que le type de ses figures; il a transposé la coloration dans une autre gamme, traduisant par des blancheurs de cire ce que le vieux maître avait exprimé dans la note dorée et chaleureuse : au risque de parler un mauvais langage, je dirai volontiers qu'il a fait du Giorgione blanc. En outre, l'auteur de l'*Idylle* a adopté un procédé d'exécution assez singulier. Son tableau semble peint sans pinceau. La pâte s'étend épaisse et solide, et le modelé paraît obtenu par la forte préparation des dessous bien plus que par le blaireautage des surfaces. Lorsque le temps aura fait son œuvre, cette peinture, un peu étrange aujourd'hui, va s'émailler, et elle gardera à la fois sa fermeté et sa souplesse. Il est surprenant qu'en procédant de la sorte l'artiste soit parvenu à modeler si juste, à exprimer si exactement les reliefs, à faire des figures si « tournantes », je veux dire si bien dans l'air. M. Henner nous donne là un curieux exemple de renouvellement. Il avait eu des heures de défaillance ; sa *Biblis*, du Salon de 1867, était une peinture amollie et fondante. Il a raffermi son

exécution, et vraiment je ne crois pas qu'il ait jamais aussi bien peint qu'aujourd'hui.

Nous ne voudrions pas manquer de respect à la métaphysique ; il nous serait amer de passer dans notre quartier pour un matérialiste endurci, pour un homme en proie aux appétits les plus vils : il nous semble pourtant que la peinture n'existe que pour ceux qui savent peindre, et que l'idéal, dont on n'a pas tort de nous parler, n'est saisissable que lorsqu'il est exprimé. Ce raisonnement, qui surprendra M. Hébert et les autres chimériques, a été celui de tous les bons peintres : ils ne rougissaient nullement d'être de bons ouvriers. Les grands maîtres, et ceux-là mêmes qui appartenaient aux écoles les plus différentes, Léonard et Rembrandt, Corrége et Rubens, se sont trouvés d'accord pour reconnaître qu'une forme n'existe dans l'art que lorsqu'elle est modelée. Et ici, il faut d'abord le dessin intérieur, l'armature cachée sur laquelle la forme repose et dont elle est la résultante, et ensuite l'enveloppe visible, les doux reliefs, les dépressions charmantes, les insaisissables passages qui lient les méplats aux surfaces courbes, et par-dessus tout la fleur de lumière et de vie.

M. Henner a fait un effort dans ce sens, et nous l'en louons. Un artiste qui fut autrefois son camarade à l'école de Rome, mais dont le talent a toujours gardé quelque chose de maladif, M. Sellier, se préoccupe aussi du modelé et il le cherche par d'autres moyens. Sous la voûte d'une grotte humide qu'éclaire un rayon furtif, il nous montre une fille des eaux, couchée sur le sable au milieu de petites vagues clapotantes. M. Sellier a plus que du zèle, il a de l'acharnement; au lieu de dire aisément les choses, il se tourmente et se fatigue. Sa méthode n'est nullement saine.. On sait comment les Italiens d'aujourd'hui restaurent les tableaux de leurs grands maîtres. Appelés à cicatriser une blessure, à réparer une partie endommagée, ils n'osent pas étendre la couleur avec le pinceau ; ils procèdent minutieusement par une juxtaposition patiente de petits points innombrables qui s'ajoutent indéfiniment les uns aux autres, sans qu'il soit possible de surprendre dans ce singulier travail la trace de cette chose honnête qui s'appelle une touche, de cette chose vaillante qu'on nomme un empâtement. Il est clair que ce procédé de restauration ne s'appliquerait pas à l'œuvre d'un virtuose comme Teniers ou d'un furieux comme Rembrandt; mais on imagine en Italie que ce pointillage à outrance donne une seconde jeunesse aux tableaux des maîtres dont le faire est caressé et fondu. Eh bien! M. Sellier cherche le modelé par des moyens qui ressemblent singulièrement à ceux que nous venons de dire. Sa *Néréide* n'est pas tout d'une venue; elle est faite,

grain à grain, de molécules curieusement rapprochées. La fraîcheur de la coloration ne saurait se concilier avec cette pénible méthode. Le ton, ici, n'est ni juste ni savoureux. Ceux qui connaissent les œuvres antérieures de M. Sellier savent d'ailleurs qu'il a un certain goût pour les effets singuliers, pour les lumières exceptionnelles. C'est à la façon dont il éclaire ses modèles que vous le reconnaîtrez toujours. Avec sa *Néréide* au petit point, M. Sellier expose un portrait de femme qui n'est pas sans charme; la tête présente même de véritables qualités de modelé. Sous le rayon bizarre qui l'illumine, cette figure a une sorte de vitalité fantastique.

M. Bouvier, dont les débuts ont intéressé la critique, est l'auteur de ce curieux tableau du Salon de 1870, où le printemps était représenté sous la forme d'une jeune fille nue assise entre les branchages sans feuilles d'un pommier couvert de fleurs roses. L'*Ève*, qu'il expose cette année, n'a pas la même singularité; mais elle n'est pas moins remarquable, surtout sous le rapport de l'exécution. M. Bouvier est un peintre de la bonne école; son pinceau est large et sûr; il excelle à faire vivre les chairs dans la vraie lumière, et à accentuer le relief des formes. L'*Ève* sera peut-être moins regardée que le *Printemps;* à notre sens, elle marque un progrès réel dans le talent de M. Bouvier.

Mais c'est assez chercher la femme. Arrivons à des sujets d'un ordre différent, à des motifs empruntés à un autre monde. On se rappelle les commencements de M. Ferdinand Humbert, qui obtint coup sur coup les trois médailles créées par l'ancien règlement, et qui, en 1869, étonna un peu le public par le portrait, peut-être trop ressemblant, d'une courtisane paresseusement étendue sur un tapis oriental. En 1870, M. Humbert n'exposa pas. Il nous revient aujourd'hui. Son *Saint Jean-Baptiste* est un morceau digne de quelque étude. Disons-le bien vite, dans sa silhouette générale la figure est loin d'être heureuse. Assis sur un rocher, le Précurseur, jeune et maigre comme un enfant du désert, laisse aller à la dérive deux jambes extrêmement molles, qui forment avec le torse un concours de lignes tout à fait désagréables. Ce n'est donc pas par les qualités du style que se recommande le petit *Saint Jean;* mais il y a dans les yeux un éclair sauvage, une sorte de sentiment rêveur qui arrête le regard et éveille la pensée. La tête, les bras et la poitrine sont d'ailleurs peints avec beaucoup de morbidesse et de charme. Le coloris chaleureux des carnations s'associe de la manière la plus heureuse aux tons étoffés du paysage. L'ensemble est monté, riche et puissant.

Dans un autre tableau, *Héléna*, M. Humbert a voulu opposer l'éclat lumineux des chairs féminines à la somptueuse vigueur des costumes et

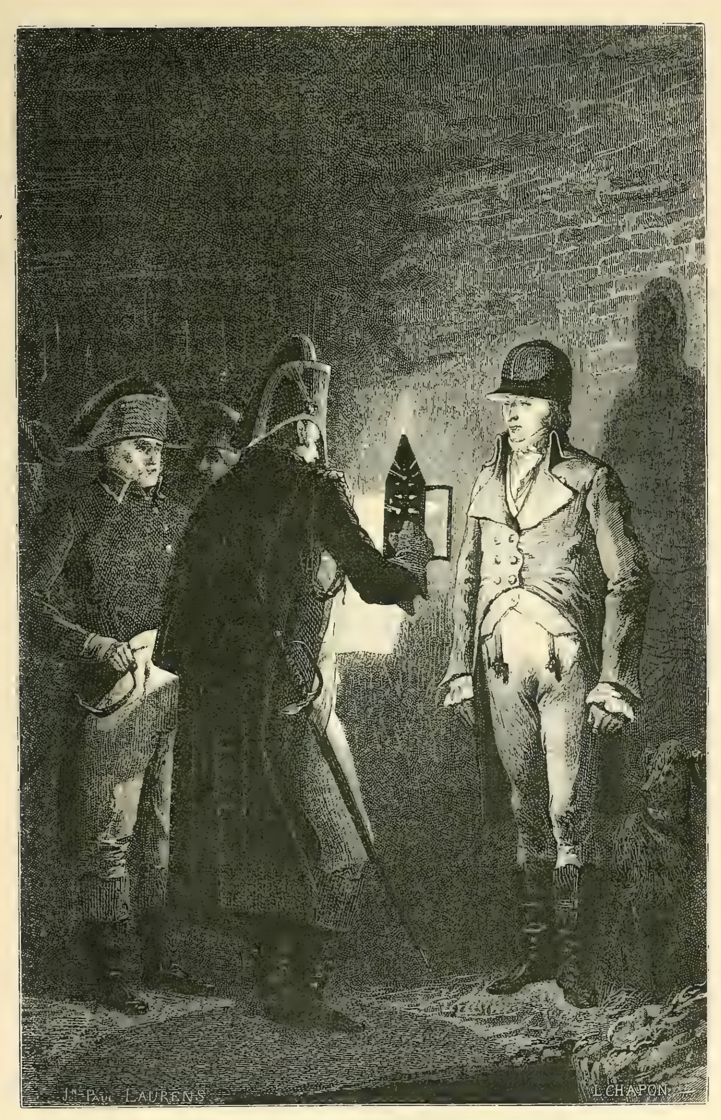
des accessoires; il a, comme disent les raffinés, cherché « une jolie tache », et il l'a trouvée. Cette *Héléna* est une étrange créature : debout dans son boudoir, dont la tenture se blasonne de fières armoiries, elle a choisi parmi ses robes celle qui la déshabille le mieux; ainsi parée, elle attend un visiteur, et, pour rendre plus rapide la marche lente des heures, elle interroge un jeu de cartes étendu sur la table, et demande au destin un peu d'amour et beaucoup d'argent. Elle est du reste d'une coquetterie suprême, et le diable serait bien méchant s'il n'envoyait pas toutes les joies du monde à cette aimable fille de l'enfer, à cette sorcière aristocratique. En attendant, elle est bien peinte, ce qui n'arrive pas toujours aux honnêtes femmes. Les blancheurs un peu dorées des épaules et des bras se détachent savamment sur des fonds riches et soutenus; l'ajustement de la coiffure et du costume est plein de caprice et de goût. *Héléna* et le *Saint Jean-Baptiste* font à M. Humbert un double succès.

Tous les artistes dont nous venons de parler appartiennent à la génération nouvelle, ils ont les audaces ou les inexpériences de la jeunesse; mais voici venir un vétéran des anciennes guerres, M. Couture. Pendant toute la durée de l'empire, M. Couture s'était tenu éloigné de nos expositions. Sa dernière œuvre publique a été la *Chapelle de la Vierge à Saint-Eustache*. On savait toutefois que, dans l'obscurité dont il aimait à s'entourer, M. Couture n'avait pas cessé de travailler; plus d'un tableau, que nous ne connaissons point, est allé enrichir une galerie étrangère. Le *Damoclès* qu'il vient d'envoyer au Salon des Champs-Élysées est daté de 1866. On voit, par ce tableau, que M. Couture n'a rien changé à ses méthodes. Il a gardé ses préoccupations de moraliste qui déjà s'étaient fait jour dans l'*Amour de l'or* et dans les *Romains de la décadence*. Damoclès, que nous aurions oublié si l'on ne voyait tous les matins briller dans les journaux la lame de son épée, Damoclès est devenu pour M. Couture le prétexte d'une nouvelle leçon. Ce personnage nous enseigne que la liberté et ses orages sont préférables à la tranquillité dorée de la servitude. Cette pensée est exprimée par la portraiture d'un courtisan assez bien vêtu, qui a entassé autour de lui des vases précieux et tous les trésors du luxe, mais dont les mains sont chargées de lourdes chaînes. Damoclès, ainsi attaché, doit en effet être fort mal à l'aise pour jouir des félicités dont il est comblé par un maître généreux. L'œuvre de M. Couture montre une certaine tenue dans la couleur, une harmonie générale et une exécution assez ferme. L'artiste est resté le décorateur qu'on avait acclamé jadis; mais les juges sont devenus plus difficiles, et pas un critique, nous en sommes assuré, ne voudra répéter à propos du *Damoclès*

les cris d'admiration que nous avons entendus en 1847. Ce *Damoclès* a un terrible défaut : il est ennuyeux. Certes, il faut savoir son métier pour peindre comme M. Couture; mais il est impossible d'avoir un faire moins varié, moins approprié, dans sa solide monotonie, à la diversité des choses imitées. Les chairs de Damoclès, les chaînes qu'il porte, les vêtements, les vases, les monnaies et les fleurs qui jonchent le sol, tout est en pierre. Pour le rendu des accessoires, si admirés jadis dans les *Romains de la décadence*, M. Couture est fort au-dessous de son élève, M. Monginot, dont on voit précisément au Salon une *Console* recouverte d'un tapis superbe, et somptueusement chargée de faïences, de bijoux et d'orfévreries. M. Couture n'a plus ces gaîetés et ces audaces; son coloris s'est attristé. Le *Damoclès* a toutes les apparences d'une chose démodée et morte. En présence d'un si curieux exemple de pétrification, on comprend pourquoi les exubérances généreuses de Delacroix ont toujours révolté M. Couture. On sait comment l'auteur de *Damoclès* a traité le peintre de la *Noce au Maroc*. N'est-ce pas lui qui a écrit, à propos de Delacroix : « La médiocrité de son faire lui constitue une fausse originalité [1]... Là où beaucoup de gens croient voir des créations nouvelles, moi je ne vois que des efforts malheureux... N'étant nullement créateur, il veut en prendre le rôle, et là où nos maîtres trouvent des mondes splendides, notre pauvre Delacroix ne trouve qu'un chaos. »?... N'allons pas plus loin, le *Damoclès* est désormais expliqué.

Un artiste qui appartient à une école toute différente, M. Lecomte-Dunouy, a, de son côté, rendu au « pauvre Delacroix » un hommage indirect qui nous a touché. Il a traité, sur un mode nouveau, un sujet que le grand maître a marqué du sceau de son génie, Démosthènes s'exerçant à la parole aux bords de la mer pour habituer sa voix à lutter contre les orages et à dominer toutes les tempêtes. Si M. Lecomte-Dunouy ignore quel parti Delacroix a su tirer de ce motif à la voûte de la bibliothèque du Palais-Bourbon, et dans le petit tableau qu'on a revu récemment à la vente Carlin, il faut le plaindre; il faut le blâmer s'il a cru possible de refaire les éternels chefs-d'œuvre. Le sujet étant donné, Delacroix a compris que l'effet devait être cherché dans la simplicité de l'allure, dans la vérité de la mimique, dans la lutte des deux éléments qui constituent le drame, c'est-à-dire le gémissement du flot et les accents de la parole humaine. Sur un rivage battu par la vague, il a représenté un homme qui parle en marchant. Ainsi racontée, l'histoire

1. Je n'ai pas sous les yeux le volume de M. Couture; j'emprunte ma citation au chapitre publié dans la *Revue libérale et politique*, numéro du 30 mars 1867.




MORT DU DUC D'ENGHIEN

Par M. J.-P. Laurens.

est suffisamment écrite, et il n'est pas nécessaire d'être un grand clerc pour la comprendre. M. Lecomte-Dunouy a éprouvé le besoin de souligner. Son Démosthènes est un vulgaire rhéteur aux gesticulations emphatiques : le comédien tient ici la place de l'homme, et l'artiste a si peu compris le sujet, qu'il a supprimé la mer. Et n'est-ce pas la supprimer, en effet, que de remplacer la vague, si lumineuse et si vivante chez Delacroix, par une lourde masse d'un bleu d'ardoise, qui ne s'agite point et qui ne fait pas de bruit? L'exécution est d'ailleurs pauvre et sèche. On connaît les indigences de l'école à laquelle appartient M. Dunouy.

On trouve les mêmes défauts dans les *Porteurs de mauvaises nouvelles*, épisode emprunté au *Roman de la Momie*, de Gautier. Je ne pense pas que le savant coloriste puisse y reconnaître sa pensée. Sur la morne palette de M. Lecomte-Dunouy, tous les tons s'effacent et se renferment systématiquement dans une gamme qui accepte pour maximum du clair le café au lait, et le chocolat pour les extrêmes vigueurs. La scène qui, chez le merveilleux conteur, se passe en plein air, au milieu des transparences d'une nuit orientale, est calfeutrée ici dans une boîte où l'on a peine à respirer. On sait d'ailleurs que M. Lecomte-Dunouy a beaucoup d'érudition. Son tableau est peint avec un soin extrême, à la Gérôme. La note archaïque y est curieusement cherchée ; le costume de Pharaon est irréprochable, les perspectives de la ville égyptienne sont scrupuleusement dessinées ; mais combien cet art est glacé ! M. Dunouy est de l'école du pensum. Après avoir regardé un instant le *Démosthènes* et les *Porteurs de mauvaises nouvelles*, on se sent pris d'une folle envie de voir de la peinture de peintre, et, sans respect pour la majesté des dieux, on se jetterait à genoux devant Fragonard et Goya ; quant à Watteau, on l'embrasserait.

A côté de l'archéologie de M. Lecomte-Dunouy, celle de M. Alma Tadema semble inspirée par une gaieté réelle. On retrouve ici de la peinture et l'on respire. Et pourtant l'exposition de M. Alma Tadema ne nous satisfait qu'à demi. Son premier tableau, *un Empereur romain*, n'est pas aisément intelligible. Ce personnage blême et effrayé, qu'un soldat trouve caché derrière un rideau et qu'il proclame césar, c'est Claude. A ses pieds gît le corps de son prédécesseur, et, plus loin, un groupe de prétoriens se prépare à faire fête au nouveau dieu ; mais la composition n'est pas plus claire que le sujet, et il semble que les bonnes intentions de l'artiste n'ont pas été servies par une science suffisante. Il avait à peindre en raccourci deux cadavres tombés l'un sur l'autre. Il n'a représenté qu'un paquet de chiffons romains où l'on a peine à retrouver les membres et les corps des victimes. L'œuvre n'existe que par quelques

détails bien venus : ici un bronze, là des vases, qui trahissent heureusement les origines hollandaises de l'artiste.

L'autre tableau de M. Alma Tadema, la *Fête intime*, n'oblige le spectateur à aucun effort d'esprit; on voit tout de suite qu'il est charmant. Quelques personnages, vêtus à l'antique, dansent au son de la double flûte et des cymbales; c'est une bacchanale de famille; l'ivresse y est modérée, et l'on ne s'amuse peut-être pas beaucoup chez M. Alma Tadema; mais les couleurs de ce petit tableau donnent au regard des notes fines et délicieuses. Au-dessus du mur verdâtre sur lequel se profile le groupe des danseurs, on voit paraître un ourlet de feuillage symétriquement égayé par les briques rouges d'une toiture voisine. Les musiciens et les danseurs sont vêtus de robes d'un jaune pâle ou d'un blanc rompu, et cette douce tonalité se marie délicatement aux tons rosés des chairs, aux linéaments bruns qui bordent les tuniques flottantes. L'harmonie générale reste discrète et claire. Ce tableau est l'œuvre d'un pinceau singulièrement raffiné.

L'histoire ecclésiastique du IXe siècle a fourni à M. Jean-Paul Laurens un assez étrange sujet. Lorsque Étienne VI fut nommé pape, il n'eut rien de plus pressé que de faire déterrer Formose, son prédécesseur (on peut, je crois, le qualifier ainsi, puisque Boniface VI ne régna que quinze jours). L'exhumation opérée, il fit apporter le cadavre, pontificalement vêtu, dans la salle où siégeait le concile, et il adressa alors à ce qui restait de l'ancien évêque de Porto un discours plein des choses les plus dures. Étienne avait donné un avocat à Formose; mais l'ancien pape ayant été mal défendu, et étant d'ailleurs condamné à l'avance, le pauvre mort fut décapité. On jeta dans le Tibre ses informes débris. L'aventure, qui dit assez bien quelle était l'aménité des mœurs romaines en 896, n'est pas belle au point de vue de la charité et de la morale; mais envisagée du côté pittoresque, elle ne manque pas d'un certain ragoût. Rembrandt, s'il l'eût voulu, aurait fait avec cette donnée une terrible peinture. Le tableau de M. Laurens est un peu petit, non-seulement par la dimension, mais aussi par le sentiment. Il semble que le cadavre de Formose pourrait être plus effrayant, et que la scène, telle que l'auteur l'a comprise, a plutôt le caractère d'une anecdote que l'émotion d'un drame fantastique et solennel. C'est toutefois l'œuvre d'un bon pinceau.

Des qualités du même ordre, mais plus écrites, se lisent dans l'autre tableau de l'artiste, la *Mort du duc d'Enghien*. Il est quatre heures du matin. Le dernier des Condés a été condamné par une commission militaire, et l'on vient le prendre pour le fusiller prestement, dans l'intimité et sans phrases. Debout contre le mur, intérieurement ému, mais calme

en apparence, le prince reçoit en plein visage le rayon de la lanterne que soulève un des estafiers qui viennent le chercher, et qui, avant de l'emmener, lui donnent lecture de la sentence fatale. M. Laurens a exprimé d'une manière saisissante le côté sinistre du meurtre de Vincennes. Pas de mélodrame, pas de déclamation, rien que le jeu de l'ombre et de la lumière, et la parfaite vérité des attitudes. Tout est sagement sacrifié à l'intérêt que doit présenter le principal personnage. C'est par l'accentuation intime de la physionomie, par l'expression des bras retombant inertes le long du corps, et des mains sans volonté qui déjà semblent renoncer à la vie, que l'artiste a fait comprendre le caractère tragique du sujet. Il ne nous souvient pas d'avoir eu l'occasion ou le loisir de louer M. Laurens dans nos études sur les expositions précédentes. Nous réparons aujourd'hui notre faute envers un peintre qui sait si bien son métier et qui aborde l'histoire avec la perspicacité d'un juge et l'indignation loyale d'un honnête homme

## II.

Il pourra être curieux un jour de suivre M. Jules Breton dans le développement de sa pensée, et de comparer aux œuvres qu'il expose aujourd'hui celles qui, comme le *Retour des Moissonneurs*, de 1853, et les *Glaneuses* de 1855, le signalèrent jadis à l'attention des amis du monde rustique. Celui à qui sourira cette étude verra le jeune peintre s'inquiéter d'abord du pittoresque, et même du pittoresque à la portée des moins ambitieux; il le verra monter peu à peu vers les choses graves et atteindre au caractère. Cette préoccupation se laissait déjà deviner dans les œuvres anciennes de M. Breton. Parmi ses faneuses ou ses coupeuses d'herbe, il introduisait volontiers, et non à la dernière place, une figure plus sévère que les autres et plus voisine du style. Il cherchait depuis longtemps à donner à ses personnages non-seulement de la pensée, mais encore de la grandeur. L'écueil, lorsqu'on a des ambitions pareilles et qu'on veut rester fidèle aux paysanneries, c'est de tomber dans l'emphase et dans le mensonge. Nous voyons avec plaisir que l'auteur de la *Fontaine* et de la *Jeune Fille gardant des vaches* conserve toute sa sincérité. Il donne plus d'importance à ses figures, mais il reste simple. La *Fontaine* ne pouvait manquer de réussir. Au premier plan d'un herbage plantureux et vert, deux femmes viennent puiser de l'eau; l'une se penche vers la source, l'autre a déjà rempli sa cruche et la pose sur son épaule. De pareilles actions prêtent à l'attitude héroïque, et tourneraient



JEUNE FILLE GARDANT DES VACHES

Par M. Jules Breton.

aisément à la statuaire. M. Breton est fort désireux d'ennoblir ses types, mais il veut demeurer vrai. Il sait bien que s'il faisait des modestes modèles qui posent devant lui les sœurs des antiques canéphores, elles cesseraient d'être les paysannes des campagnes de l'Artois. Le peintre garde prudemment la mesure; il choisit les formes et les gestes, mais sans les embellir plus qu'il ne convient. Dans une note sévère et modérée, il nous donne des spectacles qui, sans viser au sublime, satisfont pleinement le regard et conduisent doucement la pensée vers le côté sérieux des choses rurales. Le second tableau de M. Breton, la *Jeune Fille gardant des vaches,* est encore plus simple que la *Fontaine.* Le charme de cette figure réside dans la vérité de l'attitude, dans le caractère personnel du visage, qui a presque l'intimité d'un portrait. Ce qui manque au talent de M. Breton, et il est douteux que cette qualité lui vienne jamais, c'est une coloration un peu plus montée, une pratique plus généreuse et plus énergique. Mais l'artiste parvient à vous faire oublier les mérites d'exécutant qu'il n'a pas. Dans la *Fontaine* et dans la *Jeune fille,* M. Breton touche évidemment au maximum de sa force. Il a rarement aussi bien réussi à associer, pour le plaisir des yeux, la réalité poétique avec la réalité en prose.

M. Cabanel, moins heureux et certainement moins épris de la nature, se hâte vers la décadence. La *Francesca de Rimini*, du Salon de 1870, avait inquiété les amis du peintre : la *Giacomina* montrera qu'ils ne s'étaient pas alarmés sans motif. Giacomina est un joli nom, et c'est un délicieux déguisement que le costume florentin du xv^e^ siècle dont M. Cabanel a vêtu son jeune modèle. L'aimable fille, ainsi habillée à la Ghirlandaio, pourrait prendre place à la chapelle Sassetti parmi les spectatrices qui assistent aux miracles de saint François; mais, pour y tenir son rang, il faudrait vivre : or, rien n'est éteint, endormi et mort comme la *Giacomina* de M. Cabanel. Nous sommes désolé qu'une aussi fade peinture nous vienne de Florence. Des gens malavisés pourraient croire que cet art sépulcral a quelque chose de commun avec l'art toscan. M. Cabanel a calomnié le xv^e^ siècle, l'époque adorable où la peinture, en apparence contenue et discrète, est débordante de vie et de passion.

Rien de nouveau dans les tentatives des peintres de figures sentimentales. M. James Bertrand continue sa galerie des femmes persécutées. Il peint deux fois Ophélie, lorsque, dans son délire, elle se pare de fleurs, et lorsque, noyée et charmante encore, elle flotte, comme une autre fleur, emportée au courant de l'onde. La peinture de M. Bertrand est propre et souvent habile; mais le sentiment s'y montre fort anodin, et



LE PRINTEMPS DE 1872

l'accent très-amoindri. Shakspeare réclamerait des traductions moins doucereuses.

Un débutant, M. de Gironde, a peint une figure de femme couchée, le *Sommeil.* Ce coup d'essai n'est pas un coup de maître ; mais l'auteur a la main ferme ; il sait combien le charme de la couleur ajoute de séduction à un sujet inoffensif. Ce qui lui manque, c'est le goût et la science des ombres légères ; il pourra demander à Véronèse le beau secret que M. Bonnat n'a pu lui apprendre, l'art des limpidités dans les demi-teintes et des blondes transparences. C'est au contraire un peu plus d'énergie et de parti pris qu'il faut souhaiter à M. Feyen-Perrin, l'auteur du *Printemps de 1872*, dont nous publions la gravure. La saison nouvelle est representée ici par une jeune fille qui se promène rêveuse dans un champ plein de fleurs et dont le pied va se heurter à un éclat d'obus, témoin muet et éloquent des brutalités de la guerre. Des vers charmants d'un des meilleurs poëtes de la pléiade moderne, M. Armand Silvestre, servent d'épigraphe à ce tableau. Il y a de la mélancolie et un sentiment délicat dans le *Printemps* de M. Feyen-Perrin.

Quant à M. Émile Lévy, il a renoncé au grec ; il abandonne Théocrite pour la *Vie parisienne.* Nous le louerons de son courage. La *Lettre* est un motif qui, sous le pinceau d'Alfred Stevens, aurait eu des grâces infinies. C'est l'histoire d'une dame en robe bleue qui, rentrant chez elle, y trouve un billet impatiemment attendu. Émue et curieuse, elle se laisse tomber sur son divan pour lire des yeux et du cœur ces lignes où elle cherche la seule nouvelle qui puisse intéresser une femme. L'intention de l'artiste n'est pas sans ingéniosité et l'attitude est naturelle ; on peut s'étendre ainsi pour lire une lettre d'amour, surtout si elle est courte. Mais l'exécution chez M. Lévy est toujours un peu sèche et aigrelette ; sa liseuse a les bras forts, elle n'est pas de fine race et elle est mal meublée. L'émotion, si sincère qu'elle soit, n'autorise point une femme à se jeter sur un divan d'un pareil rouge lorsqu'elle a une robe d'un pareil bleu.

Nous aimons beaucoup mieux — car nos dépravations sont sans mesure — le tableau, d'ailleurs si incomplet, où M. Lecadre nous montre une jeune mère endormie et tenant son enfant entre les bras. L'enfant n'est pas un chef-d'œuvre ; M. Lecadre manque un peu de goût, mais il est bon peintre, il cherche les effets simples, et son coloris, où les tons rompus atténuent les violences de la robe rouge et du fond verdâtre, associe adroitement les notes claires et les notes intenses. M. Lecadre est encore un habile chercheur de « taches ». C'est aussi par des qualités de couleur, par des fraîcheurs et des finesses de ton que

brillent la *Bouquetière* et la *Marchesa* de mademoiselle Cécile Ferrère. Dans ces deux figures le dessin est un peu aventureux, la forme n'est que superficiellement indiquée; toutefois les étoffes sont bien peintes, et on aime à voir une main de jeune fille manier le pinceau avec tant de belle humeur et de bravoure.

Mais, pour ces délicatesses de ton, le vrai maître, c'est M. Jacquet. Il a sagement fait, nous le croyons, de renoncer aux soudards empanachés qu'il empruntait aux vitraux d'Holbein et aux gravures de Beham. Ces visions rétrospectives sentaient un peu le bric-à-brac. M. Jacquet aura beau dire : il n'a pas fait campagne avec les lansquenets de l'Électeur de Bavière; nous le tenons pour un moderne. La *Jeune fille à l'épée* porte un costume ancien; mais la douce mélodie du brun foncé et du brun clair dont sa robe est faite est une fantaisie bien nouvelle; le caractère de la tête appartient à l'idéal de ce matin. Cette tête de jeune fille est absolument charmante. Il est difficile de rien voir de plus frais, de plus vivant, de plus délicatement rosé. L'oreille aux purs contours, la natte des cheveux tressés, la nuque, où quelques boucles détachées jouent dans la lumière, sont d'une exécution tout à fait fine. Et pourquoi tient-elle une épée, cette petite victorieuse? Elle n'en a pas besoin pour nous blesser au cœur : un regard suffirait. Et combien de choses galantes un cavalier Marino ferait sortir de cette idée! Nous confions ce thème à ses successeurs. Il y a bien longtemps que la saison des concetti est passée pour nous.

## III.

Un souvenir des misères de l'année maudite se retrouve, sous la forme diminuée de l'anecdote, dans quelques-uns des tableaux des peintres de genre. Les artistes qui se sont essayés dans les sujets de cette famille sont presque tous de nouveaux venus ou des inventeurs médiocrement illustres. Il ne faut pas attacher trop d'importance à leurs œuvres; et cependant plusieurs ont bien vu le siége de Paris, et ils en représentent au vrai la physionomie et l'accent. M. Dupray y réussit mieux que pas un. Une *Grand'garde* et les *Fusiliers marins de la division Pothuau* sont, dans leur dimension réduite, de petits tableaux d'histoire. On y sent l'âpre hiver de 1870, les accoutrements plus ou moins réglementaires du soldat, la vérité des mouvements et des types. Ces tableaux, dont le faire est large et sûr, seront singulièrement précieux dans quelques années, et dès aujourd'hui ils révèlent en M. Dupray un peintre




LA DANSE DU COQ

Par M. Brion.

doué des qualités les plus heureuses. Dans le *Coup de canon,* M. Berne-Bellecour se montre plus épris de l'exécution précise ; il appartient à une école habile et dangereuse, qui professe que tout doit être fait et parfait et qui se montre attentive au bouton d'une guêtre autant qu'au détail du visage humain. Le tableau de M. Berne-Bellecour est néanmoins très-juste pour la physionomie et pour l'effet.

M. de Neuville cherche des mises en scène plus compliquées. Le *Bivouac devant le Bourget* n'est pas une invention de la fantaisie. Les maisons écroulées sous le boulet, les terrains écorchés par la mitraille, les groupes de soldats dormant dans le fossé, coupant du bois ou faisant la soupe, représentent au vrai le moment de repos entre deux batailles. Il y a peut-être un peu de *chic* dans la manière dont M. de Neuville accommode le troupier, il cherche l'esprit et il est visiblement moins sincère et moins simple que M. Dupray. Et cependant l'artiste a tout ce qu'il faut pour voir la vérité et pour la traduire. Un tableau d'un ordre différent, les *Femmes de pêcheurs à Yport,* montre bien qu'il deviendrait aisément un bon peintre de la vie réelle. Elles sont là, deux vieilles et une jeune, assises à l'abri d'un bateau ; les têtes, peu flattées, et qu'on pourrait à la rigueur trouver laides sous le hâle qui les colore, sont empruntées à des types étudiés sur nature ; il y a, de plus, un vague sentiment poétique dans la figure de la jeune mère qui allaite son nourrisson. M. de Neuville est l'auteur d'un grand nombre de croquis qui illustrent la *Rome* de Francis Wey : dessinateur et peintre, il est toujours prêt, qu'il s'agisse d'un costume, d'une bataille ou d'une scène populaire. Il faut tenir en quelque estime ceux qui, comme lui, font tout ce qui concerne leur état.

Plusieurs artistes ont emprunté le sujet de leurs peintures aux douloureux souvenirs de l'invasion, aux mœurs éternellement françaises de l'Alsace. Dans un tableau d'une coloration montée, et plein d'ailleurs de détails excellents, M. Schutzenberger a reproduit un des sinistres épisodes de l'hégire commencée, une *Famille alsacienne émigrant en France.* L'exécution manque un peu d'entrain. La conviction remplace le brio chez M. Schutzenberger, qui a toujours été un peintre triste ; mais certaines physionomies sont d'une vérité frappante. L'accent local n'est pas moins fidèlement traduit dans la *Danse du coq,* de M. Brion. Quoiqu'il soit daté d'hier, ce tableau se rapporte à une époque déjà bien loin de nous ; il est du temps où l'Alsace dansait. La gravure qui avoisine notre prose nous dispense de décrire cette composition, où l'on retrouve d'ailleurs les mérites bien connus de M. Gustave Brion. Nous avons eu trop souvent l'occasion de parler de l'excellent artiste pour qu'il soit

utile de le célébrer de nouveau. M. Brion apporte à l'étude des types une gravité particulière; il n'éprouve pas le besoin d'idéaliser et de mentir, en ajoutant à la réalité une élégance romanesque. Il a quelquefois trouvé des accents de couleur très-remarquables, et, dans la *Danse du coq* comme dans ses œuvres précédentes, il a cherché le caractère. Ses héros sont des paysans, et c'est volontairement qu'il semble avoir donné quelque lourdeur rustique à ses figures dansantes. Nous ne ferons ici qu'une observation. Dans la forte harmonie qui la distingue, sa peinture n'est pas absolument faite pour exprimer la note gaie. Reconstituez par la pensée la liste des tableaux de M. Brion : les meilleurs ne sont-ils pas ceux où il a voulu rendre une scène austère ou solennelle? M. Brion a atteint le sommet de son idéal le jour où, sérieux et attendri, il a peint la *Lecture de la Bible* et le *Mariage protestant*.

Dans ce large domaine de la peinture familière où le sublime n'est pas obligatoire, les talents se groupent en foule. M. Pille reste au premier rang. L'*Automne* n'est pas un paysage, mais la réunion de deux amoureux sur le retour qui, à l'heure où la vieillesse va venir, s'amusent à se rappeler leur roman d'autrefois, avec le regret de ne pouvoir le recommencer. Peut-être nous trompons-nous sur le sens de la fable que M. Pille nous raconte. Un critique sans pitié ne verrait dans cette scène qu'une étude de costumes, et il est certain que la dame âgée porte une robe d'une imitation si exacte qu'elle doit faire l'étonnement des peuples. C'est une lourde étoffe de soie brochée, où des gris mats se mêlent à des gris plus brillants; le pinceau a su imiter le tissu de façon à faire illusion. Roslin est un bon brodeur, disait Diderot. M. Pille est le premier de nos faiseurs de soieries. Il a, il est vrai, d'autres mérites : bien qu'il ait laissé percer dans le groupe de ses amoureux de cinquante ans un léger sentiment de caricature, il n'a pas forcé la note comique, et il a fait, pour la couleur, comme pour le jeu des physionomies, un tableau robuste et charmant.

Nous avons, du reste, plus d'un bon costumier au Salon des Champs-Élysées. Si M. Tissot nous manque, si M. Worms, qui expose aujourd'hui une jolie scène espagnole, abandonne les modes excentriques du Directoire, les curieux dont le goût est resté fidèle aux toilettes des merveilleuses trouveront à se récréer devant le tableau de M. Kaemmerer, la *Dispute*. Sous la tonnelle d'un restauraut de l'an v, des élégants se sont attablés avec leurs maîtresses; mais l'une d'elles aura dit quelque parole imprudente; les jeunes gens se sont pris de querelle; les tables vertes ont éte renversées; les porcelaines gisent brisées sur le terrain. Il y a là une certaine recherche de l'expression et une curieuse étude de cos-

tumes. Qui oserait dire pourtant que cette fantaisie rétrospective vaut un Debucourt? Personne. Debucourt est sincère, il a vu ce temps et ces choses : M. Kaemmerer les a empruntées à de vieilles images. Il n'a fait que de l'archéologie, et il se trompe peut-être.

Ce reproche, on pourrait l'adresser à tous les peintres de genre qui dédaignent la vie contemporaine. Mais il suffit qu'ils trouvent dans les motifs empruntés aux mœurs et aux modes du passé des occasions de montrer la finesse ou l'éclat de leur pinceau. Beaucoup font preuve d'une dextérité singulière. M. Steinheil qui, par son père et par les origines de son talent, se rattache doublement à la famille de M. Meissonier, a mis un soin extrême à peindre un pauvre étudiant du XVI[e] siècle ravaudant lui-même son pourpoint compromis. L'élégante figurine de l'écolier, les livres et les accessoires qui garnissent sa chambrette sont traités avec beaucoup de finesse et non sans esprit. M. Steinheil peint aussi des fleurs et il y réussit à merveille. Moins habile pour l'exécution, un Américain, M. Howard Helmick, montre dans les *Savants* un certain sentiment de la comédie. M. Brillouin s'égaye spirituellement aux dépens d'un paysagiste du temps de Louis XV qui a installé son chevalet dans un bocage et qui, pour faire le portrait de la nature, a mis son plus bel habit et ses manchettes des grands jours. C'est aussi à la vie des peintres que M. Lechevallier-Chevignard a emprunté le sujet de son tableau. Ridolfi raconte que Giovanni Bellini, curieux de connaître les procédés de la peinture à l'huile, se déguisa en gentilhomme, s'introduisit dans l'atelier d'Antonello de Messine sous le prétexte de faire faire son portrait et surprit ainsi le précieux secret qu'il révéla aux autres Vénitiens. L'histoire n'est pas vraie le moins du monde, mais M. Chevignard l'a bien contée.

M. Mouchot, qui a quitté le Caire pour Venise, a su se faire une manière personnelle, autant par la contexture de ses tableaux où la figure humaine est toujours mêlée à l'élément architectural que par la liberté d'une exécution un peu sommaire, mais constamment intéressante. La *Sortie du Grand Conseil* nous montre les sénateurs vénitiens du XVI[e] siècle descendant les marches de l'escalier des Géants, au palais ducal. Le fond du tableau est occupé par la perspective oblique de la façade intérieure de l'édifice, et l'artiste a obtenu ainsi une grande tonalité d'un gris rosé; l'escalier des Géants, *scala veramente reale*, dit l'auteur du *Forestiero illuminato,* est de marbre blanc, mais les siècles en ont terni l'éclat; les sénateurs, rouges, verts, jaunes et noirs, se détachent en notes vives sur ces fonds tranquilles. Tout cela est très-heureusement combiné. M. Mouchot a pris ses informations aux meilleures sources, car il est tel de ses personnages qui semble descendre



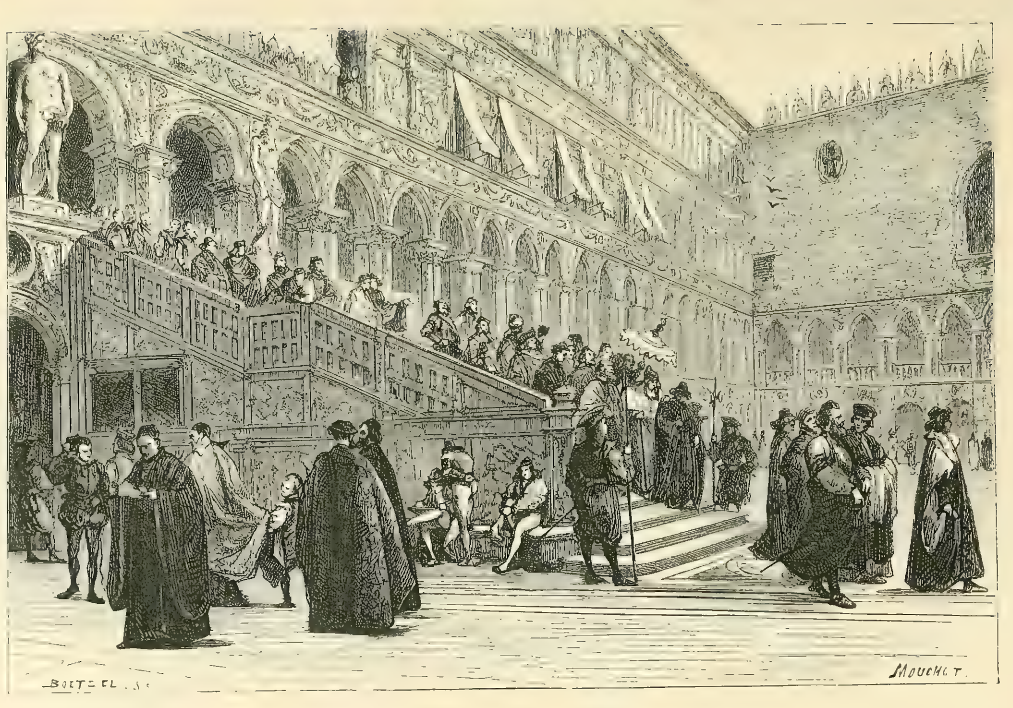

ANTONELLO DE MESSINE ET GIOVANNI BELLINI

Par M. Lechevallier-Chevignard.

d'un tableau du Tintoret ou du Titien. Nous ne lui ferons qu'une objection. Les deux statues colossales de Sansovino ayant été placées au haut de l'escalier en 1566, et se trouvant représentées dans la *Sortie du Grand Conseil,* le spectacle auquel M. Mouchot nous fait assister se joue dans la seconde moitié du XVIe siècle. C'est donc à tort qu'il a introduit aux premiers plans quelques groupes de jeunes cavaliers vêtus à la Giorgione ou à la Carpaccio. Le costume de ces figurines, qui sont, d'ailleurs, charmantes, devrait être un peu modernisé. Au surplus, c'est là un détail insignifiant, et qui n'est pas fait pour amoindrir le mérite pittoresque de l'œuvre de M. Mouchot.

Ceux qui font de la fantaisie pure comme M. Michetti, dans son joli tableautin, le *Retour du potager;* ceux qui saisissent sur le vif l'aspect actuel des choses, comme MM. Castres, Charnay, Firmin Girard et bien d'autres, ne sont pas exposés à ces petites méprises. Lorsque M. Castres peint le défilé des voitures d'une ambulance internationale, marchant péniblement sur les routes couvertes de neige, il raconte ce qu'il a vu, il nous intéresse par la vérité du spectacle autant que par l'esprit de l'exécution. La *Leçon d'équitation* de M. Armand Charnay est aussi un bon tableau. M. F. Girard n'a pas un pinceau très-fin, mais il y a des qualités de franchise dans la *Marchande de fleurs;* nous approuvons la marchande, qui est bien vivante, et la marchandise, qui a de l'éclat; nous aimons surtout le mur qui sert de repoussoir à ces choses gaies, un mur noir, visqueux, éraillé, un véritable mur de Paris. Et quand on pense que pour les Parisiens incorrigibles ces laideurs ont un charme magique! M. Girard est de l'école de Montaigne, il aime Paris « tendrement, jusques à ses verrues et à ses taches ».

Au groupe des peintres dont nous venons de parler, et dont la liste pourrait s'allonger sans mesure, s'ajoutent les artistes, volontiers délicats, qui poursuivent, dans les intérieurs mystérieux ou clairs, le caprice du rayon lumineux. M. Bonvin est absent, et l'on s'en aperçoit. Nul ne le remplace cette année; mais il y a néanmoins du talent dans le *Fra Angelico,* de M. Paul Sautai. Ce qu'on appelait autrefois la couleur locale manque un peu à ce tableau. M. Sautai a représenté un bon moine décorant la salle basse d'un couvent, et il a placé auprès de lui deux confrères qui le regardent et l'encouragent par une approbation muette. Mais s'il a voulu, comme il l'annonce, peindre Fra Angelico et les habitants du couvent de Saint-Marc, il n'avait pas d'intérêt à les vêtir de l'habit des chartreux. C'est là une pure hérésie. Angelico et ses amis étaient des frères prêcheurs. Or, pour habiller un dominicain, il faut absolument du blanc et du noir. M. Sautai n'a qu'à aller voir au Louvre le *Couronne-*




LA SORTIE DU GRAND CONSEIL

Par M. Mouchot.

*ment de la Vierge :* il apprendra comment les disciples de saint Dominique étaient vêtus au commencement du XV^e^ siècle, et c'est Fra Angelico lui-même qui le lui dira.

M. Gide a peint, à la Granet, mais sans ombres noires, une *Ambulance au couvent de Cimiès.* Nous trouvons encore un bon effet de lumière intérieure dans la *Jeune mère* de M. Armand Leleux, et aussi dans la *Visite* de M. Richter. La scène se passe à la campagne, dans un salon du XVIII^e^ siècle : les personnages sont sans tournure; ils ont l'air de laquais qui ont volé les habits de leurs maîtres; mais supposez-les absents, et voyez comme le jour entre par les fenêtres ouvertes, comme il baigne les persiennes, comme il glisse sur le parquet ciré et sur les dorures des portes et des meubles. Ce tableau est extraordinaire. M. Richter aurait intérêt à peindre des appartements inhabités ; il ne devrait admettre sur son théâtre qu'un protagoniste, la lumière.

M. Ricardo de los Rios n'est pas non plus un figuriste bien habile. Il a introduit dans l'atelier d'un peintre espagnol un torero et une manola, qui n'ont pas l'air de s'amuser beaucoup; ce sont deux meubles de plus, deux meubles revêtus de couleurs éclatantes dans un intérieur qu'éclaire un jour blafard. Une assez large part est faite au parti pris, au système, dans cette façon d'opposer des colorations vives à des blancheurs crayeuses. Mais ces effets de contraste arrêtent le passant, celui surtout à qui la singularité ne déplaît pas. Notons enfin, parmi les peintres épris de la lumière, M. A.-L. Jacomin, l'auteur d'un *Mariage au* XVII^e^ *siècle.* Le cortége se déroule, pompeusement vêtu d'habits de fête, dans la nef d'une église qu'illuminent de grandes verrières. L'exécution n'a pas toute la précision désirable, mais l'ensemble est lumineux et gai.

Il nous a paru juste en même temps que fraternel de nous arrêter cette année devant un assez grand nombre de tableaux empruntés à la vie familière ou à la petite histoire. Mais ce n'est pas à dire que nous attachions une importance excessive à toutes les œuvres que nous avons signalées au passage. Malgré le soin, et souvent le talent réel, qu'on y remarque, aucune ne semble faite pour passionner la foule, aucune surtout n'apporte dans l'art un élément nouveau. Une chose heureuse à noter, c'est la disparition complète de cette école des néo-grecs qui mettait l'antiquité en vaudeville et qui semblait s'acharner à diminuer les grands souvenirs poétiques. Les promoteurs de ce genre bâtard, qui nous ont si longtemps fatigué de leurs caricatures austères, ont déserté le champ de bataille et n'y reparaîtront plus. Mais on voit grandir à leur place un groupe très-habile, et qui pourra devenir menaçant. Il est sorti




UN MARIAGE AU XVII[e] SIÈCLE

Par M. Jacomin.

de l'école de M. Meissonier, ou du moins il s'est formé sous la même influence une légion d'artistes amoureux du détail, qui attachent une importance démesurée à la perfection du rendu et qui ne se sentent la conscience en paix que lorsque ayant à peindre une toiture, ils en ont minutieusement copié la moindre tuile. Chez quelques-uns d'entre eux la finesse de l'exécution devient désespérante, parce qu'elle remplace tout. Nous discuterons, quand il le faudra, ces patients ouvriers de la petite peinture. Contentons-nous de leur dire aujourd'hui que s'ils ne sont pas encore une calamité, ils sont déjà un danger. Qu'ils se rappellent l'histoire de l'école hollandaise et de sa rapide décadence. Les deux premiers tiers du XVIIe siècle sont admirables, à Amsterdam, à Haarlem, partout. De 1670 à 1680 — Rembrandt étant mort — l'art baisse; il diminue en devenant plus soigneux du détail et de la propreté du faire. Aux franches et savantes allures des Ostade, des Metsu, des Terburg, succèdent les fades minuties des miniaturistes sans esprit, les Miéris, les Van Limborg, les Philippe Vandyck. Sachons nous garder contre les menaces d'un péril pareil, et faisons en sorte qu'il n'y ait jamais un Van der Werff dans le libre pays de Watteau.

PAUL MANTZ.

(*La suite au prochain numéro.*)



# LES MUSÉES

## LES ARTS ET LES ARTISTES

### PENDANT LA COMMUNE [1]

---



E gouvernement ayant tenté de faire afficher dans Paris une proclamation à ses habitants, la fureur mal contenue du pouvoir insurrectionnel éclata dans l'arrêté suivant publié par le *Journal officiel* de la Commune du 11 mai, et qui semble dater d'un autre âge :

Le Comité de salut public,

Vu l'affiche du sieur Thiers, se disant chef du pouvoir de la République française ;

Considérant que cette affiche, imprimée à Versailles, a été apposée sur les murs de Paris sur les ordres dudit sieur Thiers ;

Que, dans ce document, il déclare que son armée ne bombarde pas Paris, tandis que chaque jour des femmes et des enfants sont victimes des projectiles fratricides de Versailles ;

Qu'il y est fait un appel à la trahison pour pénétrer dans la place, sentant l'impossibilité absolue de vaincre par les armes l'héroïque population de Paris,

Arrête :

Article 1er. — Les biens meubles des propriétés de Thiers seront saisis par les soins de l'administration des domaines ;

Art. 2. — La maison de Thiers, située place Georges, sera rasée ;

Art. 3. — Les citoyens Fontaine, délégué aux domaines, et J. Andrieux, délégué aux services publics, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution IMMÉDIATE du présent arrêté.

Paris, 21 floréal an 79.

*Les membres du Comité de salut public :*

ANT. ARNAUD, EUDES, F. GAMBON, G. RANVIER.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. IV, 2e période, p. 285 et 414, et t. V, p. 41, 140, 210 et 398.

Le délégué aux domaines se hâta de se mettre en mesure d'exécuter l'ordre reçu, car dès le lendemain il adressa à la Commune une invitation d'assister à la démolition qui devait commencer le jour même.

L'extrait suivant de la séance de la Commune du 12 mai, où nous trouvons cette invitation, montre quelle fut l'attitude indécise de M. G. Courbet à l'égard de la conservation des objets d'art que renfermait encore la maison de M. Thiers :

« Le président donne lecture de la lettre suivante :

« *Aux citoyens membres de la Commune.*

« Le citoyen Fontaine, directeur des domaines, prévient la Commune que, conformément au décret du Comité de salut public, il fait procéder aujourd'hui à la démolition de la maison du sieur Thiers, placée place Georges.

« Il demande à la Commune d'envoyer une délégation pour assister à cette opération, qui aura lieu à quatre heures de l'après-midi.

« Salut et solidarité.

« *Le questeur de la Commune,*

« LÉO MEILLET. »

Le citoyen COURBET. — Le sieur Thiers a une collection de bronzes antiques; je demande ce que je dois en faire.

Le citoyen PRÉSIDENT. — Que le citoyen Courbet nous fasse l'exposé de son sentiment sur cette question.

Le citoyen COURBET. — Les objets de la collection de Thiers sont dignes d'un musée. Voulez-vous qu'on les transporte au Louvre ou à l'Hôtel de ville, ou voulez-vous les faire vendre publiquement?

Le citoyen PROTOT, *délégué à la justice.* — J'ai chargé le commissaire de police du quartier de faire conduire les objets d'art au garde-meuble et d'envoyer les papiers à la sûreté générale.

J'ai fait commencer de suite la démolition. Les papiers sont entre nos mains; quant aux petits bronzes, j'espère qu'ils arriveront en bon état.

Le citoyen COURBET. — Je vous ferai remarquer que ces petits bronzes représentent une valeur de peut-être 1,500,000 francs.

Le citoyen DEMAY. — Relativement à la collection des objets d'art de Thiers, la commission exécutive, dont faisait partie le citoyen Félix Pyat, avait désigné deux hommes spéciaux : c'étaient les citoyens Courbet et moi [1]. Je demande que vous complétiez votre délégation.

N'oubliez pas que ces petits bronzes d'art sont l'histoire de l'humanité, et nous, nous voulons conserver le passé de l'intelligence pour l'édification de l'avenir. Nous ne sommes pas des barbares.

Le citoyen PROTOT. — Je suis ami de l'art aussi; mais je suis d'avis d'envoyer à la Monnaie toutes les pièces qui représentent l'image des d'Orléans; quant aux autres objets d'art, il est évident qu'on ne les détruira pas.

1. Demay était ciseleur sur bronze.

Le citoyen PRÉSIDENT. — Le citoyen Demay demande que des spécialistes soient chargés de surveiller la destination de ces objets et de sauvegarder les objets d'art.

Le citoyen CLÉMENCE. — La collection Thiers se compose aussi de richesses bibliographiques pour la conservation desquelles je demande qu'on nomme une commission; je désirerais en faire partie.

Le citoyen PASCHAL GROUSSET. — Il y a aussi chez Thiers des pièces appartenant aux archives, des pièces on ne peut plus curieuses; il serait bon que dans la commission que l'on va nommer il y eût des historiens, des hommes de lettres... (*La clôture!*)

Le citoyen PRÉSIDENT. — Nous allons procéder à la nomination des cinq membres qui composeront la commission mixte proposée par Protot.

L'assemblée nomme successivement les citoyens dont les noms suivent : Courbet, Demay, Paschal Grousset, Clémence, Félix Pyat.

Ceux qui discutaient ainsi sur le sort de la collection de M. Thiers étaient loin de savoir ce que contenait l'hôtel qu'ils allaient vider pour le démolir ensuite. Car, heureusement pour les arts et pour lui, M. Thiers, à la première nouvelle de nos désastres, avait fait emballer sa belle collection de bronzes florentins du XVIe siècle et l'avait expédiée, avec ce qu'il possédait de plus précieux[1],... suivant les uns, en Angleterre; suivant les autres, qui semblent mieux informés, dans les caves du palais de l'Institut.

Le 14, la démolition n'était point encore commencée, mais un cordon de fédérés établi en travers de la place Saint-Georges tenait à distance la foule qui avait pris la maison de M. Thiers comme but de promenade dominicale. Un drapeau rouge flottait suspendu à la grille que franchissaient un tas de gens en uniforme, affairés et effarés. On dressait inventaire, disait-on. Des voitures de déménagement pénétrèrent les jours suivants dans l'hôtel pour en emporter le mobilier, dont la destination fut réglée par l'arrêté suivant que publia le *Journal officiel* du 16 mai :

Sur la délibération approuvée du Comité de salut public, le citoyen Jules Fontaine, directeur général des domaines,

En réponse aux larmes et aux menaces de Thiers, le bombardeur, et aux lois édictées par l'Assemblée rurale, sa complice,

Arrête :

Article 1er. — Tout le linge provenant de la maison Thiers sera mis à la disposition des ambulances.

Art. 2. — Les objets d'art et livres précieux seront envoyés aux bibliothèques et musées nationaux.

Art. 3. — Le mobilier sera vendu aux enchères, après exposition publique au garde-meuble.

1. *Le Cabinet de M. Thiers*, par M. Charles Blanc, *Gazette des Beaux-Arts*, année 1862 et tirage à part. Vve J. Renouard. Paris, 1871.

Art. 4. — Le produit de cette vente restera uniquement affecté aux pensions et indemnités qui devront être fournies aux veuves et orphelins des victimes de la guerre infâme que nous fait l'ex-propriétaire de l'hôtel Georges.

Art. 5. — Même destination sera donnée à l'argent que rapporteront les matériaux de démolition.

Art. 6. — Sur le terrain de l'hôtel du parricide sera établi un square public.

Paris, le 25 floréal an 76.

*Le directeur général des domaines,*

J. Fontaine.

Les singuliers agents que la Commune avait délégués au domaine enlevèrent donc tout ce qui garnissait la maison de M. Thiers, oubliant parfois au fond de leur poche les choses précieuses qu'ils eussent dû mettre en lieu sûr. Ce mobilier, qui comprenait encore une grande quantité de livres, de gravures, de porcelaines de la Chine, etc., fut transporté d'abord au garde-meuble, quai d'Orsay. Mais lorsque les obus de l'armée de Versailles s'égarèrent jusque sur cet établissement, l'on jugea prudent de transporter le tout au palais des Tuileries, dans une galerie voisine du pavillon de Flore, où il périt dans l'incendie.

Sous la menace des obus prussiens, le garde-meuble, que l'un et l'autre siége menacèrent sans lui faire grand mal, n'était plus un asile assuré pour les tapisseries et les meubles de quelque valeur qu'il contenait. Les seconds avaient été transportés au Louvre, où ils décorent aujourd'hui plusieurs salles. Les tapisseries avaient été transportées aux Tuileries, ou plutôt dans les sous-sols de la partie encore inachevée de la grande galerie. Comme l'incendie n'en a dévoré que la toiture, les tapisseries ont été sauvées, et parmi elles la Suite de l'histoire de Marie de Médicis, d'après P.-P. Rubens, qui décorait la galerie de Saint-Cloud et qui en avait été enlevée avant l'investissement avec une grande partie du mobilier. Quelques pièces de ce mobilier, ainsi que celui des appartements des Tuileries, qu'on avait transformés en ambulances, ayant été emmagasinés dans le pavillon Marsan, furent la proie des flammes.

Tout ce qui décorait les Tuileries fut perdu. D'ailleurs il n'y était guère resté que ce qui était encastré dans les panneaux des lambris ou peint sur les plafonds et leurs voussures. Ainsi restreintes, les pertes sont encore considérables. Si les peintures de Ch. Le Brun, de Pierre Mignard, d'après les compositions d'Annibal Carrache au palais Farnèse, et ses propres compositions du palais de Saint-Cloud, de Nicolas Loir, de Francisque Millet, de Noël Coypel, de Flémaille, et même celles de François Lemoyne et de François Detroy ; si les plafonds de Blondel et les voussures de Nocret, dont on trouvera l'indication dans

les « Guides de Paris », avaient été considérablement noircis par la fumée des bougies des fêtes royales et formaient pour la plupart une décoration assez funèbre; si les peintures que M. Chaplin avait exécutées dans les nouveaux appartements de l'impératrice étaient un peu trop tout lis et roses, on ne doit pas moins regretter la ruine de ces œuvres. Le *Masséna*, de Gros, le *Murat*, de Gérard, périrent avec tous les portraits des maréchaux, deux vues de l'église de *Ara cœli*, de Granet, et plusieurs tableaux de Roqueplan, d'E. Isabey et d'autres peintres modernes. Quant aux œuvres d'art qui appartenaient au domaine privé, aussitôt que l'impératrice, mieux informée que le public, eut connu l'étendue de nos premiers revers, elle s'était hâtée de les expédier en Angleterre. Celles que la liste civile avait acquises sur les fonds consacrés aux arts avaient été successivement transportées au Louvre, puis au Luxembourg, avec ce que le mobilier renfermait de plus recommandable par rapport à l'art. La statue d'argent de la *Paix*, exécutée par Chaudet, avait également été déposée au Musée avant le 18 mars, ainsi que le *Portrait équestre de Bonaparte*, consul, par Gros. Mais le typhus, qui s'était déclaré dans l'ambulance établie dans les appartements du premier étage dut, en interdisant l'entrée des salles à ce qui n'appartenait point au service médical, empêcher l'enlèvement du restant.

La rage de destruction s'attaqua à d'autres monuments bien inoffensifs cependant. Un ordre de démolir les deux colonnes de la place du Trône, à cause de leur nom sans doute, avait été donné, car il existe le contre-ordre suivant :

COMMUNE DE PARIS — RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

—

COMITÉ DE SALUT PUBLIC.

Paris, le 1871.

Ordre de surseoir à la démolition des deux colonnes de la barrière du Trône vu l'existence de deux poudrières contiguës.

Paris, 23 mai 1871.

*Le délégué civil à la guerre,*

E. DELESCLUZE.

(Cachet.)
Comité de salut public. — Commune de Paris.

Ce fut un ancien adjudant d'artillerie, M. Bedin, employé à la cartoucherie de Vanves, qui obtint cet ordre, après avoir fait observer à Delescluze que la démolition des colonnes exécutée, comme on démolissait alors, au moyen de la poudre, pourrait être dangereuse pour une

poudrière voisine, qui fournissait des munitions à l'insurrection encore en lutte contre l'armée.

A Notre-Dame, plusieurs foyers d'incendie furent allumés le 24 mai sous les orgues, sous la chaire, à l'entrée du chœur et près de l'autel. Heureusement les internes de l'Hôtel-Dieu, avertis à temps, se mirent à la tête de gens de bonne volonté qui pénétrèrent dans la cathédrale par les fenêtres, malgré l'occupation par les insurgés du reste de la cité et des quais des deux rives. Les dégâts se bornèrent à quelques chaises et à quelques livres. Quant aux troncs, pas n'est besoin de le dire, ils avaient tous été forcés.

L'attaque de Paris par les troupes de Versailles fut surtout funeste à l'arc de triomphe de l'Étoile. Point de repère pour le tir du mont Valérien, il fut assailli par les obus alors qu'on venait de démonter les blindages de madriers qui recouvraient les quatre groupes de ses pieds-droits. Il eut surtout à souffrir dans celui de M. A. Étex, représentant la *Paix*, qui se trouvait précisément dans le champ du tir. L'autre bas-relief, représentant la *Résistance*, également de M. A. Étex, reçut aussi quelques atteintes, ainsi que le groupe de Cortot, figurant le *Triomphe*, placé sur l'autre face. Quelques-uns des bas-reliefs supérieurs et certaines parties des frises de l'attique souffrirent également.

Plus bas, le groupe de M. Élias Robert, qui domine l'entrée centrale du palais des Champs-Élysées, reçut aussi des obus qui ont nécessité des travaux assez importants, car le dommage, le plus souvent, ne s'arrête pas à ce qu'on voit. La pierre, même la plus résistante, comme celle d'Échaillon qui forme le soubassement de l'arc de triomphe de l'Étoile, alors qu'elle semble intacte, est « étonnée » jusqu'à une assez grande profondeur et tombe en fragments lorsqu'on la travaille.

Plus bas encore, les chevaux de Marly, de Guillaume Coustou, que l'on avait débarrassés du blindage qui les protégeait pendant le siége, n'ont reçu que quelques balles dont une tache métallique marque seule le passage. Elles devaient provenir des insurgés, qui semblent s'être plu à couvrir la place de la Concorde de projectiles lancés de la barricade établie à l'entrée de la rue de Rivoli; car l'hôtel de M. Alphonse de Rothschild, auquel cette barricade était adossée, a conservé ses façades intactes. Par eux la statue de *Lille*, de Pradier, a été démolie jusqu'à la ceinture; la fontaine qui du côté de l'eau accompagne l'obélisque, non atteint par les projectiles qui se sont croisés autour de lui, a eu plusieurs de ses figures de fonte irrémédiablement mutilées; des files de balustrades furent émiettées, les colonnes rostrales et les candélabres renversés. Les balles et les obus semblent avoir eu d'ailleurs une singu-

lière prédilection pour les candélabres. Il n'en est point, aux endroits où l'on s'est battu, qui n'ait reçu quelque blessure. Enfin la façade du ministère des affaires étrangères ainsi que celle du palais du Corps législatif furent déchirées par des balles dont rien n'explique la direction. On s'explique mieux celle des projectiles dont la façade de l'église de la Madeleine porte encore les traces. Ils devaient partir de la barricade élevée au débouché de la rue Royale, sur la place de la Concorde, pour attaquer les troupes de Versailles qui s'étaient emparées de la tête de ligne des boulevards.

Le *Mercure* et la *Renommée*, d'Antoine Coysevox, qui galopent des chevaux ailés et sans brides à l'entrée du jardin des Tuileries, ont dû être atteints par les obus qu'envoyaient les chaloupes canonnières, qui, remontant la Seine, servaient d'auxiliaires parfois aveugles aux troupes qui en suivaient les rives. Le cheval du *Mercure* a surtout souffert. Une de ses ailes a été brisée ainsi que sa queue.

Un peu plus loin, près du grand bassin, le beau groupe de Nicolas Coustou, représentant la *Jonction de la Seine et de la Marne*, a été respecté, mais son pendant, par van Clève, *la Loire et le Rhin*, a été mutilé. La jambe et le bras du Fleuve ont été enlevés, ainsi que la tête d'un enfant qui complète le groupe. Plus avant, dans le jardin, la tête d'une statue de Flore a été emportée.

Là se sont bornés les dégâts sur un point où un désastre était à craindre, d'après l'importance des moyens de défense accumulés. Mais les troupes marchant à couvert à travers les îlots de maisons, précédées par la sape qui établissait des communications entre les propriété voisines lorsque les fenêtres ne suffisaient point, prirent à revers la plupart de ces formidables barricades, où une fausse attaque retenait leurs défenseurs et les empêchait de surveiller le côté par où devait venir le danger.

C'est dans une opération de ce genre que le magasin de curiosités de M. Beurdeley, rue Louis-le-Grand, fut visité par les obus des pièces de montagne que l'armée avait installées sous le porche et dans la galerie de la tour de l'église de la Trinité afin de battre, au bas de la rue de la Chaussée-d'Antin, une des barricades armées de canons qui défendaient les approches de la place Vendôme et de la Bourse. Tandis que M. Auguste Marc, directeur de l'*Illustration*, connaissant le quartier qu'il habite, conduisait les troupes à couvert jusqu'à l'Opéra d'un côté et jusqu'à la Bourse de l'autre, les projectiles criblèrent la façade de la maison de M. Beurdeley qui regardait obliquement la ligne du tir et pénétrèrent dans les magasins où tout avait été laissé en place. L'un d'eux éclata dans une vitrine remplie de verres de Venise qu'il pulvérisa; un autre,

moins brutal, effleura une vitrine garnie de cristaux de roche, ricocha sur les murs, fit le tour des magasins et alla s'abattre dans un coin où l'on fut très-étonné de le retrouver, sans avoir atteint ni une glace, ni un tableau, ni un bronze, ni quoi que ce soit dans sa course aventureuse. Une magnifique garniture de vases de la Chine et un bouclier indien damasquiné eurent le sort des verres de Venise. Chez le marchand de glaces voisin, les dégâts furent non moins sensibles.

Sur la ligne des boulevards, la porte Saint-Denis eut seule à souffrir. Quelques parties, des membres entiers même, ont disparu dans les sculptures exécutées par François Anguier d'après les compositions de Ch. Le Brun.

A la porte Saint-Martin, d'une ornementation plus sobre et qui n'offre aucunes sculptures saillantes, il n'y eut que des trous de balles à faire disparaître. Mais l'on doit regretter la destruction des termes, bien qu'un peu tourmentés, qui supportaient le balcon du théâtre voisin et celle de la grande frise dans la manière de Clodion qui en décorait l'attique.

Ce qui est moins regrettable, c'est le sort que la lutte a fait à la fontaine de la place du Château-d'Eau. Les huit lions sans caractère, et trop copiés sur le vif, qui, rangés en cercle deux à deux, s'apprêtaient à lancer de l'eau de leur gueule un peu dédaigneuse, ont été plus ou moins criblés, percés ou renversés; l'un d'eux avait même reçu à travers sa gueule une retouche d'un boulet qui, relevant la lèvre supérieure et l'arrondissant près de la commissure, donnait à cette tête, avant sans caractère, l'air « rageur » des lions assyriens. Quant au palmier en construction, espérons qu'il ne portera jamais les fruits lumineux qu'on devait y suspendre.

La bataille des rues a d'ailleurs été fatale au bronze. Le groupe de la place de Clichy, si malencontreusement inauguré la veille de la guerre, présente une plaie béante assez considérable dans la figure de Moncey.

La statue de Voltaire fut percée de part en part. On sait qu'on la substitua après le 4 septembre à celle du prince Eugène, en avant de la mairie du XI^e^ arrondissement, la transportant ainsi du quartier des écoles, où elle va retourner, dans celui des fabriques; trop petite d'ailleurs pour la place où elle était exposée. Le projectile, dont il est impossible de savoir l'origine, semble être entré par derrière dans la draperie qui pend entre les pieds du fauteuil, et être ressorti en crevant, entre ceux de la statue, le métal qui a été repoussé à l'extérieur où il étale ses déchirures. Mais la statue est à quelques mètres seulement de la façade de la mairie, et comment s'imaginer qu'à moins d'une gageure entre artilleurs ivres on ait été tirer de là sur ce bronze inoffensif?

La colonne de Juillet a été exposée à deux dangers : l'incendie et l'artillerie. Un bateau rempli de matières inflammables a été incendié dans le canal sous la voûte qui supporte la colonne, calcinant les granites du soubassement et réduisant en chaux les revêtements de marbre du socle. Puis l'artillerie de l'armée qui, ayant tourné la position, s'était installée place du Trône, battant d'un côté le quartier Popincourt, de l'autre le quartier Saint-Antoine attaqué sur trois points, prenait le génie qui surmonte la colonne comme point de repère pour le tir. Quelques projectiles détournés ont frappé un but qu'ils ne visaient point. De plus, des balles nombreuses ont marqué leur empreinte sur le bronze. Les lions de Barye, qui décorent la base du monument, ont été traversés.

Quelques tombeaux ont plus ou moins souffert dans le cimetière du Père-Lachaise, dernier refuge de l'insurrection, et c'est là que s'arrêtèrent des désastres dont gémit la civilisation.

On devine ce que devaient être les arts pendant cette tourmente. On a vu ce que fit pour eux la commission fédérale des artistes. Elle se préoccupa cependant du sort de la statue de la République exécutée en marbre par M. Soitoux, premier lauréat du concours de 1848. Les délégués au Luxembourg l'avaient réclamée pour ce musée. D'autres délégués, MM. Gluck et Léon Ottin, étaient allés, le 6 mai, au dépôt des marbres, où ils l'avaient retrouvée intacte, en compagnie d'une autre représentation de la République, statue de bronze fondue d'après le modèle de M. Astyanax-Scevola Bosio, qui avait remporté le second prix et qui ne pouvait faire moins avec de pareils prénoms. Mais ils ne purent retrouver le troisième prix, qui aurait été exécuté par M. Roguet. Peut-être en avait-on fait un « Suffrage universel » sous l'empire, en ajustant à ses pieds une urne gravée du chiffre des votes plébiscitaires, ainsi que nous l'avons vu faire lors de l'exposition de 1852 au Palais-Royal. En une nuit, celle qui précéda la visite officielle du prince président, une grande figure de marbre qui était entrée République fut bonapartisée par ce procédé.

Les délégués conclurent dans leur rapport à ce que la statue de M. Bosio fût érigée sur une place publique, et que la statue de M. Soitoux fût transportée au musée du Luxembourg. Dans sa séance du 13 mai la commission fédérale décida que la cour du Louvre était seule digne d'elle.

Quant aux encouragements aux arts, voici ce qu'avaient imaginé les deux délégués : c'était de « confier à un marchand, qui les gratterait, afin de pouvoir faire don des toiles à des artistes malheureux, » les nom-

breuses copies des portraits officiels de l'empereur et de l'impératrice qu'ils rencontrèrent dans les ateliers du dépôt des marbres.

Nous pensons que les travaux individuels ne furent point considérables dans les ateliers. On avait d'autres préoccupations en tête, et de trop navrantes. Cependant le groupe d'artistes qui avaient entrepris la série des tableaux de Paris pendant le siége continua sous la Commune ce qu'il avait déjà commencé. On a vu dans les salons de M. Durand-Ruel les tableaux à la détrempe dus à la collaboration de MM. J. Guiaud, J. Didier, E. Laporte, A. Decaen, H. Dupray, et ceux que M. Armand-Dumaresq a exécutés seul : nous n'avons point à les apprécier.

S'il prenait fantaisie à quelque artiste de reproduire des épisodes de la prise de Paris par l'armée, nous lui en signalerions un, mais il lui faudrait pour le peindre la lumière joyeuse dont M. Pils a éclairé sa *Bataille de l'Alma :*

Les troupes quittaient peu à peu les quartiers encore frémissants d'au delà du canal, insultées par les femmes à qui elles ne prenaient point garde et marchant d'un pas alerte et vainqueur, qui contrastait avec celui des bandes démoralisées que nous avions vues traverser Paris pendant le siége. Nous étions monté sur une barricade du rond-point de la Villette, à côté des docks fumant encore, et devant nous s'enfonçait une rue étroite et sombre que frappaient çà et là de grandes plaques de lumière arrivant par les intervalles des maisons. Une compagnie de soldats de ligne la descendait rapportant une vingtaine de drapeaux rouges qui flottaient au vent, tantôt dans l'ombre, tantôt subitement frappés par le soleil. La troupe, en débouchant sur la place, était obligée de suivre les passages obliques que laissaient des barricades enchevêtrées, tantôt se présentant de front, tantôt s'avançant de flanc, se massant et s'égrénant. Jamais nous n'avons vu spectacle plus pittoresque et plus vivant, plus brillant et plus gai, car le sentiment de la délivrance faisait bondir le cœur et le remplissait d'une indicible joie. Ce défilé, que nous avons suivi jusqu'à la chaussée d'Antin, où les acclamations accueillirent les soldats, efface dans notre souvenir l'éclat des scènes algériennes les plus mouvementées peintes par E. Delacroix.

A défaut des manifestations de l'art pendant la Commune, nous en avons eu les débauches. Ce n'était point sans un sentiment de dégoût que l'on voyait étalées sur l'asphalte des boulevards ou garnissant les murailles un tas de choses sans nom. La licence ne connut plus de bornes et nous prouva qu'une espèce de censure avait dû exister sous le gouvernement de la défense nationale. Il y eut en effet une recrudes-

cence d'injurieuses images contre l'ex-empereur et l'ex-impératrice. C'était comme un *stock* que l'on avait hâte d'écouler. L'impératrice était le plus souvent représentée dans les costumes les plus légers, attirant à elle les principaux personnages du ministère du 19 janvier, M. Ollivier en tête, tous gens auxquels certes on ne pensait guère.

Les membres le plus en évidence de l'ex-gouvernement de la défense nationale eurent aussi leurs tour. M. Jules Favre se noyait dans ses larmes, et ce n'était que drôle. On se plaisait à représenter le général Trochu revêtu du costume clérical. Certaine proclamation mystique, dont il existerait une épreuve à l'Imprimerie nationale et que les collègues du général, avertis, auraient supprimée, servait de thème aux caricaturistes. Parmi eux se distinguait le citoyen Pilotell par ses prétentions au style, tandis que ses compositions n'étaient que malhabiles et gênées.

Lorsque la lutte commença à devenir sanglante entre les troupes de Versailles et les bandes de la Commune, le crayon fut l'interprète de toutes les fureurs. La République torturée, saignée, écartelée, fut le sujet ordinaire de ces images odieuses. Tantôt bourreau, tantôt traître, M. Thiers étranglait la République pour mettre à sa place les prétendants dont ses poches étaient bourrées.

Le clergé, contre lequel les fureurs populaires commençaient à s'élever, ne fut point épargné. Comme, suivant la presse immonde de la Commune, les fouilles pratiquées dans les églises prouvaient jusqu'à l'évidence que les confessionnaux, aussi bien machinés que le décor d'un drame de Victor Séjour ou de Ponson du Terrail, faisaient disparaître les jolies pénitentes dans les cryptes, tandis qu'un escalier tournant y conduisait le confesseur; que là les meubles complaisants rêvés par l'imagination malade des romanciers érotiques du XVIIIe siècle permettaient tous les attentats et tous les crimes; que les squelettes ou les cadavres retrouvés étaient ceux de jeunes femmes violées puis étouffées, il est aisé de comprendre quelles sortes de caricatures virent le jour.

Quelques-uns se souvinrent d'une chose à laquelle la Commune ne semblait pas songer : c'est qu'il y avait, pour regarder la lutte qui épuisait le pays en le déshonorant, l'armée conquérante qui avait promené en France le pillage, l'incendie et la mort. Ceux-là eurent la naïveté de s'attaquer aux voleurs de pendules.

D'autres, visant à l'impartialité, réunirent dans la même galerie d'histoire naturelle tous les hommes que les événements mettaient en évidence et les accoutrèrent d'une façon assez plaisante, tantôt en plante, tantôt en animal.

Pendant ce temps, Bertall luttait courageusement de la plume et du

crayon. De l'une, dans le *Soir*, de l'autre, dans le *Grelot*. Là il « blagua » la Commune, le citoyen Courbet en tête. Le ventripotent maître peintre, appuyé d'une main sur la colonne renversée comme sur une canne, accueillant d'un air protecteur Henri IV et Louis XIV descendus de leur monture de bronze, fut le sujet d'une caricature que l'on se disputa.

L'armée de la France, ainsi que l'appela le maréchal Mac-Mahon dans une proclamation, balaya toutes ces ordures, et des hommes sans aucun talent, les mêmes peut-être qui insultaient l'empire déchu et les hommes de septembre malheureux, accablèrent la Commune dispersée et se moquèrent des habitants à contre-cœur des caves, sur le corps desquels il était poussé des champignons.

Les artistes avaient quitté Paris pour la plupart : les uns, afin de n'être point forcés de servir, dans les rangs de la garde nationale, une cause ou des passions qui leur répugnaient; les autres, afin de fuir le spectacle honteux de cette seconde terreur.

Comme il ne fut point accordé à la partie saine de la population de prendre les armes pour seconder l'armée dans son œuvre de délivrance, personne, dans le monde des arts, ne put se signaler sous ce rapport. Il y eut une exception cependant. Quelques citoyens s'organisèrent dans le faubourg Saint-Germain pour combattre la Commune avant l'arrivée des troupes. Ils luttèrent avec énergie dans le quartier de la rue du Bac. Parmi ceux-là se trouvaient avec M. Guimbal, l'ancien chef de musique de la gendarmerie de la garde, qui s'est montré si énergique, MM. André et Alfred Arnoux, deux jeunes artistes, fils du bibliothécaire de l'*Union centrale*, qui étaient accourus des premiers pour ouvrir un passage aux troupes de Versailles et qui montrèrent un courage et un dévouement rares à leur âge dans l'accomplissement de leurs devoirs de citoyen et de soldat. Tous deux avaient fait, du reste, leurs preuves pendant le premier siége dans les bataillons de marche.

Aujourd'hui tout est rentré dans l'ordre, du moins à la surface. Le calme se fait peu à peu dans les esprits après tant de secousses et de désastres. La leçon nous sera-t-elle profitable? Nous devrions l'espérer, quoique l'oubli semble s'étendre sur les choses comme la vague sur le navire englouti. Il est une chose que nous devrions apprendre cependant : c'est à nous souvenir.

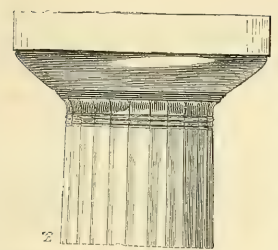
ALFRED DARCEL.



# JOURNAL DE MES FOUILLES

## SECONDE PARTIE [1].

Athènes, 30 octobre 1852.



J'ai revu l'Acropole par un temps gris : le vent d'Afrique soufflait, mêlant les vapeurs et la poussière. Les tranchées étaient pleines de débris, l'escalier couvert de sable, les herbes du printemps desséchées, les câpriers dépouillés de leurs feuilles. Ce qui prêtait quelque poésie à mes fouilles a disparu; l'activité indolente des ouvriers fait elle-même défaut; le lieu est solitaire et comme désolé. Il est donc vrai! rien ne se recommence ici-bas, avec la même forme ou le même charme. Nos souvenirs sont une source de déceptions; les plus légers changements nous troublent; nous redoutons tout ce qui dérange le pli de notre mémoire.

4 novembre.

La fièvre intermittente m'a ressaisi dès mon arrivée, une vieille ennemie que j'ai rencontrée dans plus d'un pays, depuis la plage d'Éleusis, où elle m'a touché de son premier frisson, jusqu'à l'embouchure de la mer Noire, où elle a failli m'emporter. Aujourd'hui j'y suis fait : elle revient, je ne la soigne pas, elle me quitte ; seulement elle m'appauvrit le sang et assombrit, à mon insu, tout ce qui m'entoure. « C'était écrit », dit un Turc, et il se couche. « Cela passera », dit un Européen, et il continue d'agir.

1. Voyez, pour la première partie, la page 273 du présent volume. Le récit de l'auteur s'arrêtait à Venise, le 20 juillet 1852, avant son retour en France, d'où il repartit pour Athènes au milieu d'octobre.

6 novembre.

Le gouvernement grec fait quelques difficultés. Il trouve avec raison que la France empiète; il se prétend humilié s'il laisse faire par des étrangers ce qu'il devrait faire lui-même. Que dirions-nous, en effet, si des Anglais voulaient déblayer les fondations du Louvre de Philippe-Auguste ou prétendaient nous rendre à leurs frais un monument enseveli de l'antique Lutèce.

M. Forth-Rouen m'a aidé dans cette négociation avec toute la chaleur de son amitié. Il est difficile de refuser à un gouvernement ce qu'on avait permis à un simple particulier, surtout quand ce particulier continue lui-même l'œuvre commencée. Je console les ministres grecs en leur répétant que la Grèce est une patrie commune pour les savants et les artistes, que tous lui doivent leurs soins et leur culte, ainsi qu'à une mère, qu'elle ne recevra jamais autant qu'elle a donné. Enfin, M. Forth-Rouen souscrit à l'article essentiel de mon premier contrat, qui n'est que l'expression de la loi du pays. Les objets d'art trouvés dans les fouilles resteront la propriété de la Grèce. On était prévenu à Paris, et ces nouvelles recherches devaient être, comme les premières, absolument désintéressées.

10 novembre.

On est à l'œuvre. Panaïoti, mon fidèle Panaïoti, à la moustache hérissée, a recruté le nombre nécessaire d'ouvriers. Il se sent dès lors responsable, prend de l'importance, observe ses élus du coin de l'œil, les gourmande et paye d'exemple. Je les ai divisés en deux troupes. Les uns enlèveront les terres sur la hauteur, depuis le piédestal d'Agrippa et le soubassement du temple de la Victoire; ils descendront la pente, en mettant à nu les marches du grand escalier ou le rocher, si les marches ont été détruites. Les autres rejetteront par-dessus le bastion de Mahomet II les couches supérieures qui l'ont comblé, et découvriront la crête des murs helléniques sur toute leur étendue. Si ces murs sont conservés avec assez de suite pour former une clôture, je jetterai bas le bastion moderne qui les masque, je rouvrirai la porte antique, ce qui serait pour l'extraction une facilité singulière et une notable économie. Quant aux blocs de pierre et de marbre qui couvrent encore le terrain et qu'on y a roulés jadis lorsqu'on a déblayé les Propylées, je les mets en réserve, au-dessous de la Pinacothèque, dont le soubassement aura un jour besoin d'être repris, et auprès de la cabane des Invalides.

16 novembre.

Voici, en effet, des marches qui reparaissent à côté du piédestal



LE TEMPLE DE LA VICTOIRE APTÈRE.

d'Agrippa ; elles sont en marbre blanc, à leur place, et s'interrompent dans l'axe de la porte centrale des Propylées. Là, il y a un simple dallage, en marbre pentélique également : ce dallage suit la pente ; il est strié, afin que le pied des animaux n'y glissât point. Il était naturel que les bêtes de somme et les victimes pussent gravir l'Acropole, et je ne doute point que je n'aie là sous les yeux leur chemin, encadré à droite et à gauche par l'escalier qui servait aux hommes. Mais si je vois comment les bêtes montaient, j'ignore par où elles entraient, car toute la partie de l'escalier découverte au printemps dernier est continue ; l'agencement des marches avec la porte ne les rend accessibles qu'à des piétons.

Cette réflexion me fait calculer l'angle ascensionnel de la rampe supérieure et l'angle de la rampe inférieure. Les lignes ne se suivent pas, et les degrés retrouvés il y a six mois, au lieu de rejoindre ceux qui apparaissent aujourd'hui, tombent à 4 mètres de distance. Une telle divergence est un trait de lumière. Il y avait, pour unir les deux parties, ou, si l'on veut, les deux étages de l'escalier, un grand palier, et ce palier servait de débouché à une entrée latérale. J'avertis mes ouvriers ; je leur demande de redoubler de précautions, de ne point enfoncer la pioche avec violence dans le sol, mais de sonder légèrement, et de s'assurer, à la moindre résistance, s'ils n'ont pas heurté des dalles de marbre.

19 novembre.

Le palier est retrouvé, il a 4 mètres ; par un bonheur qui semble présider à toutes nos fouilles, je rencontre un fragment conservé dans toute sa largeur. Les dalles de marbre sont encore ajustées, bien polies ; elles sont au centre même de l'avenue ; elles occupent une étendue assez notable pour dispenser de toute démonstration. Ce qui les a si bien préservées, c'est précisément le mur pélasgique, ma première découverte, le seul indice qui m'ait donné quelque espoir pendant quarante jours de recherches vaines. Le mur pélasgique, en effet, n'a été épargné jadis par Mnésiclès, l'architecte des Propylées, que parce qu'il devait servir de fondation à cette partie de l'escalier. Le reste des fortifications élevées par les Pélasges a été démoli, excepté ce petit mur, substruction conservée à dessein qu'on allait enfouir après y avoir posé les degrés aussi solidement que sur les rochers.

Tout se tient. L'existence du palier prouve l'existence d'une porte latérale.

22 novembre.

Il n'y a plus de trace de porte antique : les travaux des ducs d'Athènes, des Vénitiens, des Turcs, ont bouleversé ce point, qui inté-

ressait au plus haut degré la sûreté de la forteresse : tout est moderne. Mais au-dessus du grand soubassement du temple de la Victoire reparaît le rocher ; je le fais nettoyer soigneusement sur toute son étendue ; on enlève le pavage turc ; on enlève surtout la terre qui s'est durcie dans de petites cavités. Ces cavités se succèdent à des intervalles réguliers ; elles ne sont point l'œuvre des hommes ; elles ont exactement la forme du sabot des quadrupèdes : elles sont arrondies et usées par le frottement ; cent fois j'ai vu des empreintes semblables dans les sentiers des montagnes. Il n'y a point à en douter ; c'est le chemin primitif, le sentier par lequel les contemporains de Cécrops et d'Érechthée montaient avec leurs bêtes de somme à la citadelle. Les traces forment une courbe, se perdent avec le rocher sous le palier ; je les reconnais plus haut, en suivant la courbe, et elles vont s'enfoncer sous les Propylées qui ont supprimé ce passage aussi bien que les fortifications des Pélasges. Pour le remplacer on a fait le chemin monumental de marbre strié : dès lors, l'hypothèse d'une porte latérale, destinée aux animaux, se change en certitude, puisqu'il y avait un passage naturel du côté du sud.

24 novembre.

L'escalier se complète peu à peu dans mon imagination. J'entrevois ce vaste espace, qui ne contient pas moins de sept mille pieds carrés, tout couvert de marbre pentélique. Je vois arriver la procession des Panathénées. Les magistrats, les prêtres, les vieillards entrent par la façade et gravissent les cinquante-quatre degrés de marbre qui ont soixante-douze pieds de largeur. Les jeunes cavaliers, sur leurs coursiers de Thessalie, les bœufs aux cornes dorées contenus par les sacrificateurs, les brebis conduites par les enfants, tout le personnel du sacrifice tourne à droite et débouche par la porte du sud sur le palier qui sépare et unit les deux parties de l'escalier. Mais n'y avait-il pas une troisième entrée ? Cette troisième entrée n'aboutissait-elle pas également de l'autre côté du palier, au nord ? N'était-ce pas par là que montaient les spectateurs, la foule, les oisifs ? N'y aurait-il pas là un ensemble de conceptions, très-favorable à la mise en scène, que l'architecte des Propylées n'avait pu méconnaître ?

Les auteurs nous le laissent soupçonner, Aristophane surtout dans la scène toute conjugale entre Cinésias et Myrrhine ; des médailles d'Athènes nous montrent un petit escalier taillé dans le rocher à côté de la grotte de Pan. Cet escalier existe encore : il est enseveli sous le bastion construit en 1822 par Odyssée. Parmi les degrés modernes qui mènent à l'église souterraine des Saints-Apôtres, on distinguera, en approchant

une torche et en écartant la poussière, huit marches antiques, débris de l'escalier de Pan.

A cet escalier correspondait une porte. Je l'ai cherchée, je crois en avoir trouvé la place entre la Pinacothèque et le piédestal d'Agrippa; mais seulement la place : rien n'est assez décisif pour que je me permette une affirmation positive.

29 novembre.

Un ennemi gâte mes plaisirs. Au milieu de cet harmonieux ensemble de constructions qui couvrent la pente de l'Acropole, en face de ce bijou qu'on appelle *le temple de la Victoire*, rivalisant de hauteur avec les Propylées, il y a un sinistre piédestal. Ce piédestal est romain, il est en marbre de l'Hymette, marbre gris, couleur d'ardoise, qui fait tache sur les marbres dorés, transparents, pétris de lumière, que les Athéniens avaient tiré du Pentélique. Ce piédestal est colossal, il écrase les Propylées et, ce qui est plus grave encore, il forme une saillie qui coupe les lignes de l'architecture et masque la petite colonnade. De plus, c'est un opprobre pour les Athéniens dégénérés, qui avaient voulu flatter par un monument gigantesque l'orgueil d'Agrippa, gendre d'Auguste, fils adoptif d'Auguste, successeur désigné d'Auguste. Une inscription nous en avertit; la statue a disparu. J'admire l'art romain à Rome, mais je le déteste à Athènes, où il me paraît une perpétuelle profanation. La simplicité devient grossièreté et la grandeur insolence dans ce royaume de la délicatesse exquise et des proportions divines. On ne contemple donc pas sans un dédain vengeur ces œuvres que les conquérants de la Grèce y ont entreprises ou inspirées. Certes la construction du piédestal d'Agrippa est remarquable et les profils sont ceux du siècle d'Auguste. Je me le dis, je me le répète et chaque jour ce monument me cause plus de répulsion. Il n'est pas dans la nature que l'homme élève sa tête au niveau du monument : s'il en paraît plus grand, l'édifice en sera rabaissé. La face qui regarde le couchant a été labourée jadis par les boulets de canon : elle menace ruine et, au fond du cœur, j'accuse les artilleurs turcs ou vénitiens de n'avoir pas achevé ce qu'ils avaient si bien commencé.

Or cet ennemi vient de me toucher au vif et de devenir mon protégé. En faisant enlever la terre et les amas d'immondices qui cachaient la base du piédestal et l'escalier, je me suis aperçu qu'un des angles de cette base était en quelque sorte pourri. Le marbre de l'Hymette, qui est d'une qualité très-médiocre, s'est décomposé par l'effet de l'humidité; il est à l'état d'une ardoise qui s'exfolie; je conçois pourquoi le

piédestal a fléchi de ce côté, ce que j'attribuais au choc des boulets : ses fondations sont pulvérisées et il est suspendu sur le vide.

Une telle découverte m'a rendu perplexe. Ai-je le droit de laisser périr un monument, parce qu'il me choque? Ne serai-je pas responsable, si quelque jour il s'écroule? N'y point toucher, est-ce rester innocent de sa ruine ou devenir complice du temps et des barbares? L'examen ne pouvait être long. J'ai fait venir des maçons, reprendre les fondations en sous-œuvre, rajuster des blocs de marbre semblable qui sont là sous ma main. Que l'homme est un être bizarre! Depuis que cet ennemi est mon client et que je l'ai sauvé, je ne le trouve pas plus beau, mais je le regarde d'un œil plus doux.

8 décembre.

Les pluies d'automne nous arrêtent parfois. Toutes les eaux qui tombent sur le plateau de l'Acropole se précipitent par l'ouverture centrale des Propylées et remplissent nos tranchées. Il faut suspendre alors tout travail; par bonheur l'eau filtre rapidement à travers les gravois et les débris d'un sol rapporté : le soleil fait le reste. La pluie a cet avantage qu'en lavant le rocher et les marbres récemment découverts elle leur rend leur éclat.

Je suis surpris de ne pas trouver dans mes fouilles plus d'inscriptions et de sculptures. Je ne parle ni de médailles ni de pierres gravées : il n'en faut point espérer dans un lieu qui était sacré et n'était point habité. Les fragments d'inscriptions que je recueille ont été apportés de l'intérieur de l'Acropole et ont servi de matériaux à de grossiers constructeurs. Car je ne cesse de démolir des petits murs qui s'entre-croisent sous la terre et qui formaient les compartiments du cimetière turc.

J'ai remarqué surtout un décret relatif à la guerre du Péloponèse et aux citoyens que le peuple voulait honorer pour leur valeur : les caractères en sont magnifiques, l'orthographe est celle qu'a réformée l'archonte Euclide : on se sent au siècle de Périclès. Je tiens aussi les débris d'un traité d'alliance contre les Lacédémoniens avec un peuple inconnu, et un décret honorifique qui accorde une couronne d'or et le droit de cité à deux Acarnaniens, Phormion et Carphinas, pour avoir secouru Athènes dans une autre guerre. Les Acarnaniens qui les ont suivis sont remerciés publiquement, leurs noms sont gravés sur le marbre et placés dans l'Acropole, ils sont déclarés les hôtes du peuple athénien, ils obtiennent certains priviléges, notamment le droit d'importation.

Voici une stèle sur laquelle Glaucus, Tryphæna et Léon invoquent *Jupiter très-haut*, une autre qui célèbre Timonide, une liste de prytanes, une table militaire avec les noms des polémarques, une mention hono-

rifique en faveur de Cléon d'Alopèce, de Diogène d'Hestiée, d'Hérodore d'Acharnes et de Denys du Pirée. Tous ces noms sont restés obscurs, bien que l'immortalité leur fût promise par leurs contemporains : pour occuper l'histoire, il faut de grandes actions ou de grandes folies.

15 décembre.

Les ouvriers qui travaillent à l'extrémité du bastion n'ont eu jusqu'ici qu'une tâche ingrate. Les couches supérieures qu'ils ont enlevées n'étaient que poussière, plâtras, cendres et débris. Des créneaux et certains pans de mur menaçaient de s'écrouler sur eux : il a fallu s'en débarrasser.

Une seule rencontre m'a intéressé pendant quelques heures. Au-dessus de la tour septentrionale, j'ai reconnu une petite chambre en partie détruite pour faire place à une batterie. Le pied des murs était encore revêtu de marbres précieux, phrygien, africain, jaune antique; une fenêtre était pratiquée du côté du golfe de Salamine et des montagnes du Péloponèse. C'était le réduit favori où quelque duc d'Athènes venait contempler une vue enchanteresse et respirer la brise qui soufflait de la mer. Les historiens rapportent que Neri di Acciajuoli, premier duc d'Athènes, qui mourut en 1393, embellit sa capitale de monuments somptueux. Déjà les seigneurs francs et florentins avaient restauré les murs anciens. Un poëte ou un romancier verrait dans ce belvédère ruiné une blonde châtelaine d'Occident, accoudée mélancoliquement et cherchant sa patrie perdue à travers l'immense horizon.

21 décembre.

Toute la façade antique de l'Acropole existe, assez bien conservée. Je m'en suis assuré en faisant mettre à nu la crête des murs : je m'y promène, je les vois dans leur étendue et je sens que si le sommet est continu, la base sera encore plus solide. Ces fortifications sont parallèles aux Propylées, de la même largeur et présentent comme eux un développement de 22 mètres. L'espace est divisé en trois parties égales : au milieu, un mur de marbre, percé d'une porte dorique, haut de $6^{m}$, 74, large de $7^{m}$, 20. A droite et à gauche deux tours : l'une a été restaurée au moyen âge, l'autre a perdu plusieurs rangs d'assises que les Grecs ont fait sauter pendant la guerre de l'indépendance en pratiquant une mine sous les pieds des Turcs.

Avec une telle certitude, je n'hésite plus à jeter bas tout le bastion de Mahomet II, qui sert de rideau et d'enveloppe. Quand il sera tombé, et quand les terres seront emportées, on verra reparaître la clôture

antique, et la porte, fortifiée comme les portes de Messène et de Pérouse, laissera pénétrer de nouveau ceux qui voudront gravir le grand escalier de marbre.

J'appelle mes ouvriers; je les distribue sur le chemin de ronde; ils attaqueront tous à la fois ce gros mur épais de plus de 3 mètres; ils précipiteront les matériaux dans la plaine, où chaque matin ils les rangeront avant de reprendre leur travail.

24 décembre.

La tempête a soufflé toute la nuit et nous avons ressenti de légères secousses de tremblement de terre. J'arrive plus tard qu'à l'ordinaire, parce que la fièvre m'avait un peu affaibli : je ne trouve personne. Un invalide qui m'a vu passer me rejoint d'un pas lent. « Où sont mes ouvriers? — Partis. — Pourquoi partis? Est-ce fête? — Ce n'est point fête, mais le ministre leur a fait défendre de toucher au mur : ils ont eu peur. — Quel ministre? — Le ministre de la guerre. »

Je trouve le procédé cavalier et vais me plaindre à la légation de France. M. Forth-Rouen se mord les lèvres comme je l'ai fait. Nous cherchons en vain ce qui a pu provoquer un tel coup d'État. Du reste, quelque graves que fussent ces motifs, le ministre de la guerre devait nous avertir; c'était de la plus simple convenance. M. Forth-Rouen prend son chapeau, traverse la place du Palais, sans regarder, comme à son ordinaire, les palmiers apportés à grands frais de Délos par la reine, et entre chez le roi.

25 décembre.

L'affaire est trop plaisante pour que nous gardions rancune au vaillant ministre des armes. Il s'agissait du salut de la Grèce. Un étranger démantelait la citadelle, dernier rempart de la liberté hellénique : le ministre a couru au danger, arrêté les destructeurs, oublié les formalités d'usage, mais la patrie était sauvée. Cependant on ne rit de lui qu'à demi dans Athènes, et nombre de gens l'approuvent en hochant la tête. Il nous faut donc compter avec le sentiment public et donner des garanties. Une commission sera nommée, elle étudiera la question, elle fera un rapport. Encore des délais! Encore du temps perdu!

7 janvier 1853.

La commission s'est réunie; des officiers qui ont fait leurs études en France ou en Autriche, que je rencontre dans le monde, et qui sont gens d'esprit, la composent. Je n'ai pas de peine à leur prouver que l'Acropole ne tiendrait pas vingt-quatre heures contre des assiégeants; qu'elle est commandée par des collines plus hautes qu'elle; que les murs s'écroulent

de toutes parts. Un hasard, qui se représente tous les jours, complète ma démonstration. Pendant que nous faisons le tour des prétendus remparts, deux têtes d'enfants se montrent à une brèche ; ils nous voient venir, ils ont peur et se laissent rouler sur le talus jusque dans la ville basse. Ces maraudeurs coupent toute discussion. Que vaut une forteresse escaladée ainsi par des enfants?

12 janvier.

Je l'emporte, non sans sacrifices. Je me suis engagé à clore par une porte solide l'entrée que je vais rouvrir : le gouvernement grec évite ainsi une dépense de 600 francs. En outre, la reine, qui adore les souvenirs du moyen âge, s'intéresse au bastion de Mahomet : elle veut en conserver un échantillon ; j'ai dû promettre de ne démolir que le strict nécessaire, ce qui correspond à la façade de marbre ; les tours ne seront dégagés que sur le côté.

15 janvier.

Il faut croire que l'ombre de Mahomet II veille sur son œuvre et fait bonne défense. Je rencontre de nouveaux obstacles. Le mur est si bien bâti qu'il défie les pics, les leviers et tous les engins qui l'attaquent. Il est composé de morceaux de marbre et de roche très-irréguliers et très-petits ; c'est un blocage cimenté par un mortier tellement tenace que les pierres se brisent sous l'effort plutôt que de se détacher. J'ai prié M. Landerer, professeur de chimie à l'Université, d'analyser ce terrible mortier. Il est composé, me dit-il, de deux tiers de chaux et d'un tiers de plâtre mélangés ; il contient, comme éléments de cohésion, une multitude de fragments polygonaux de silex. Or le silex, en se combinant avec la chaux, produit un sel particulier, le silicate de chaux, qui se vitrifie par l'influence de l'humidité et contribue à la solidité de l'ensemble.

Je commande des masses en fer et des coins trempés, qu'on remettra au feu et qu'on retrempera sans cesse, pour entamer chaque joint et commencer un travail de patience.

21 janvier.

J'y renonce. Les coins s'émoussent, les manches des masses de fer se brisent, les mains de mes plus vigoureux ouvriers sont tuméfiées par la violence des contre-coups ; je ne puis leur infliger plus longtemps ce supplice. Il faut cependant que la brèche soit ouverte, et, puisqu'il s'agit de fortifications, je ferai comme en temps de guerre : la poudre parlera. C'est grave, je le sais. Un pareil auxiliaire est dangereux, à quelques pas seulement des plus beaux monuments du monde. Si un malheur arrivait à des chefs-d'œuvre sur lesquels tant d'yeux sont fixés, une triste célé-

brité s'attacherait à mon nom. Aussi n'est-ce que par une série de petites mines que j'entamerai lentement, graduellement la muraille. Cinquante livres de poudre la feraient sauter d'un seul coup : j'en emploierai trois cents à doses peu sensibles, qui disjoindront les pierres sans les projeter. En outre, je prendrai de la poudre un peu avariée, celle qui sert aux marins pour leurs saluts. Le commandant Poultier, chef de la station, a reçu l'ordre de m'en donner. Déjà je lui ai fait une visite au Pirée, et j'ai rapporté deux caissons, sans compter de nouveaux détails sur le naufrage de la *Méduse*, dont Poultier est un des rares survivants.

J'ai fait venir deux mineurs qui exploitent les carrières du Lycabette et de l'Anchesme. Le plus intelligent s'appelle Dimitri; il est Athénien, très-jeune, mais sa bouche est sérieuse sous sa moustache naissante. Je leur explique mes intentions. Les mines n'auront pas plus de 20 centimètres de profondeur, et les barres de fer qui servent à les creuser, plus de deux centimètres de diamètre. On ne les remplira de poudre qu'à moitié et on les bourrera fortement pour que l'explosion se fasse latéralement, sourdement, en forme de fissures. Nous commençons quelques expériences; elles réussissent à souhait. Seulement il faudra deux mois et 400 ou 500 mines pour faire une brèche très-modeste. La muraille, en effet, a 40 pieds de hauteur, 10 d'épaisseur moyenne, et l'ouverture ne peut avoir moins de 25 pieds. Multipliez ces trois nombres et vous trouverez 10,000 pieds cubes.

24 janvier.

Les mines jouent deux fois par jour; on en prépare sept ou huit sur la face supérieure de la muraille, on les sèche, on les bourre, on les met en communication par des traînées de poudre. Quand il ne reste plus qu'à approcher la mèche, les ouvriers qui travaillent dans les tranchées s'éloignent et s'abritent; les invalides écartent les promeneurs qui passent dans la plaine. Le signal est donné : de faibles jets de fumée et de flamme se succèdent; on entend des commotions sourdes, rarement des explosions; les petites pierres qui ont servi à bourrer retombent à quelques mètres de nous avec le crépitement de la grêle; aussitôt mes Spartiates courent au mur avec leurs pics, soulèvent les couches encore fumantes, font jouer le levier entre les fissures, divisent, déblayent, sondent, attaquent, précipitent les débris au bas du bastion, jusqu'à ce qu'une nouvelle surface, nette et sonore, leur oppose de nouveau sa résistance invincible. Ils retournent alors aux tranchées; les mineurs, qui se sont reposés, prennent leur place et recommencent.

25 janvier.

L'horizon se rembrunit. Le ministre de l'instruction publique, qui est aussi le ministre des beaux-arts, m'écrit qu'il est inquiété à mon sujet. Il me fait tenir un journal grec; on s'y plaint amèrement des étrangers, émules de Morosini et de lord Elgin, qui conspirent la ruine du Parthénon, des Propylées et des chefs-d'œuvre de Périclès : « Le « canon tonne tout le jour; son bruit lugubre retentit dans les cœurs « vraiment helléniques; un jeune Français bombarde impunément du « haut de la citadelle les citoyens paisibles; le directeur des antiquités « lui-même, le vénérable Pittakis, aurait été tué par un projectile qui « s'est abattu sur lui, si sa tête n'avait été protégée par un chapeau. »

Est-ce vrai ou n'est-ce qu'une vérité de journal? J'ai quelque inquiétude, parce que Pittakis rôde toujours parmi mes décombres, les retourne, y cherche des inscriptions qui pourraient m'avoir échappé et ne veut pas écouter des invalides qui le supplient de ne point s'approcher. J'envoie chez lui prendre des nouvelles. Au bout d'une heure il accourt lui-même, avec sa bonne figure souriante. Je regarde son chapeau, qu'il songe rarement à brosser; une pierre plus petite qu'une noisette y a laissé, en effet, une empreinte blanche; je le gronde amicalement, lui montre le journal et les reproches qu'il m'attire par son imprudence. Il m'assure qu'il consent à donner sa vie si elle est utile à l'embellissement de l'Acropole. Il s'agit bien de sa vie, il s'agit de son ministre et de ses compatriotes auxquels je lui demande formellement de rapporter ce qu'il va voir.

Les mines sont prêtes; je les fais charger; j'entraîne Pittakis et me place avec lui contre les Propylées, à découvert, regardant le feu, adossé au monument comme si nous voulions lui servir de rempart. Quand toutes les explosions ont eu lieu, je lui fais constater que nous n'avons reçu aucun éclat, que nous n'avons pas ressenti la plus légère secousse, qu'aucun projectile, par conséquent, ne peut atteindre les Propylées, qui sont derrière nous, ni même produire une simple rayure sur leur surface dorée. Il le reconnaît, il me serre la main, le voilà courant vers le ministère. Sa passion pour les antiquités fait proverbe; il sera donc cru comme un oracle; mais l'oracle avait besoin d'être remonté.

7 février.

Chaque jour le mur s'abaisse d'environ 30 centimètres. Ce sera l'affaire de sept semaines. Pendant ce temps je revois et complète le manuscrit de l'ouvrage sur l'*Acropole d'Athènes*, que l'Académie m'a

rendu, après qu'il a été l'objet d'un rapport très-bienveillant lu par M. Guigniaut dans une séance publique de l'Institut. J'écris un mémoire sur l'*Art à Sparte*, un autre sur la *Langue grecque moderne*, où je reconnais les restes d'une langue populaire, épurée ou répudiée par les écrivains anciens, conservée par l'usage et qui n'a point cessé d'être parlée. C'est ainsi qu'en Égypte, dans l'Inde, dans la Chine, il y avait la langue du peuple et la langue des lettrés. Les Arabes et la plupart des Orientaux ont établi cette différence. Les Grecs se rattachaient trop étroitement à l'Orient pour n'avoir pas introduit dans le vocabulaire savant un choix et une richesse qui le séparait de la langue vulgaire. De même, l'on a pu soutenir que l'italien dérivait d'une latinité basse qui se parlait, mais ne s'écrivait pas.

C'est la vue de mes Spartiates, fouillant les monuments d'Athènes, qui m'a inspiré l'idée de rechercher si Sparte, réputée grossière et calomniée dans l'histoire, n'avait pas cultivé les arts; j'en recueille des preuves incontestables. C'est également l'habitude de m'entretenir familièrement avec mes ouvriers et d'entendre leurs conversations, qui m'a suggéré sur leur idiome tout un ordre de réflexions. Ils ont des expressions pittoresques où l'on reconnaît un parfum antique. Le coucher du soleil est si beau en Grèce qu'on l'appelle « le règne » : on ne dit pas « le soleil se couche », on dit qu'il « règne ». Je viens de découvrir un puits qui correspond sans doute avec la fontaine Clepsydre. Il était comblé; je l'ai fait curer, puis l'on a attendu que l'eau revînt et se reposât. Ce matin je demande à Panaïoti s'il a goûté l'eau et si elle est bonne : « Une eau irréprochable et immortelle », me répond-il (νερὸν ἄφθονον καὶ ἀθάνατον), ce qui veut dire tout simplement une eau abondante et claire.

28 février.

About a voulu payer sa dette à l'École d'Athènes. Il a choisi parmi les sujets désignés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres l'île d'Égine; il a exploré cette île au printemps dernier, pendant que Garnier étudiait les ruines du temple. Le mémoire d'About est bien composé et bien écrit. Il commence par décrire le caractère général de l'île, sa position, ses ressources, son climat; il cherche dans chacune de ces circonstances le secret de la brillante destinée des Éginètes. Ce fatalisme géographique est d'autant plus sûrement justifié qu'il s'applique à un plus petit pays. Égine est belle malgré son aridité : « Elle participe », dit About, « de la beauté un peu sévère et un peu maigre, mais fière et « délicate de la terre attique. Elle a ces grands horizons, ces belles cou- « leurs, ces fiers profils de montagnes, cette nature sobre et vigoureuse

« qui frappe l'esprit d'un peuple, le transforme lentement et le rende « artiste malgré lui. C'est par cette beauté sympathique que la Grèce a « imprimé un caractère commun aux peuples divers qui l'ont habitée : « elle les a, pour ainsi dire, faits à sa ressemblance. »

La question de race apparaît en même temps. « Comment cette île de « trois lieues de long a-t-elle pu devenir pour un temps la capitale de « la marine, du commerce, de l'industrie et de l'art? Comment a-t-elle « balancé la fortune d'Athènes et décidé la ruine de Xerxès? Comment « un pays qui pouvait nourrir cinq ou six mille hommes a-t-il possédé « un demi-million d'esclaves, suivant Aristote, et plus de cent mille, « suivant nous? C'est aux races qui l'ont peuplé qu'il faut demander le « secret de ces merveilleux accroissements. »

En effet, l'auteur déroule lentement, avec méthode et par époques, dans des pages solides et vives, toute l'histoire d'Égine, depuis les Pélasges jusqu'à l'anéantissement d'un peuple qui avait eu le malheur d'être dans le principe plus éclairé et plus puissant que le peuple athénien. Tout en étudiant les Éginètes avec la partialité qu'on a pour ses clients, About ne se dissimule ni leurs faiblesses ni leurs défauts. Dans le chapitre qui traite du *Commerce*, il montre les côtés honteux de l'esprit mercantile et le vice des constitutions qui ne reposent que sur la richesse, mais il combat en même temps les préjugés qui s'attaquent aux républiques commerçantes. « Ces marchands d'Égine, dit-il, aimè« rent les arts et les firent fleurir, comme les marchands d'Athènes, de « Corinthe, de Pise, de Florence, de Venise, d'Anvers. Les artistes sont « injustes lorsqu'ils acccusent le commerce de tuer les arts; il les tue si « peu qu'il les a fait vivre dans tous les temps. »

Les chapitres qui traitent de l'histoire de l'art sont les plus attachants. Le goût délicat de l'auteur, sa passion pour le beau, passion développée par l'Italie et la Grèce, le portent à s'arrêter sur un sujet qui le touche. La gymnastique, cet art des sociétés naissantes où la force physique est encore préférée à la puissance intellectuelle, est classée la première, parce qu'elle a exercé une grande action sur les progrès des sculpteurs éginètes. « Les hercules commencent par mépriser les penseurs pour en « être méprisés à leur tour. La Grèce, assemblée au stade d'Olympie, a « applaudi bien des coups de ceste avant d'écouter l'histoire d'Hérodote. « Les premiers arts de la Grèce furent donc l'art de la lutte et du « pugilat, et nous aurions tort de nous en plaindre : ces exercices prépa« raient des combattants pour Salamine, des modèles pour les sculpteurs, « des prétextes pour les odes de Pindare. »

Dans son étude sur la sculpture, About fait ressortir le double carac-

tère de l'école d'Égine, caractère hiératique à la fois et réaliste, hiératique, parce qu'elle suit certaines conventions d'expression et d'arrangement qui sont systématiquement consacrées; réaliste, parce qu'elle imite en même temps la forme humaine avec une science qui emprunte tout au modèle et ne doit rien à l'idéal. La peinture, l'architecture, l'art monétaire, sont à leur tour analysés selon leur importance. L'architecture surtout remplit plusieurs chapitres, parce qu'elle a laissé des ruines admirables ou des débris éloquents. Les ports, les fortifications, le temple de Vénus, le monument d'Éaque, le Panhellénium, le sanctuaire d'Aphæa, sont scrupuleusement décrits. Le temple faussement attribué à Jupiter Panhellénien est rendu à Minerve ; l'auteur se range à l'opinion de Stackelberg, de Mustoxidès, de Forbiger, donne les principaux caractères du temple dorique, en précise l'époque, en fait ressortir les beautés.

J'aime beaucoup ce mémoire d'About; il aura un succès sérieux [1]; c'est l'œuvre d'un littérateur et d'un érudit. Le littérateur s'est formé à l'École normale ; il a le sens du beau, la critique, la méthode, le style ; l'érudit se forme à Athènes et à Rome, en feuilletant les bibliothèques ou en chevauchant à travers les ruines des pays classiques. About a quelque confiance en moi, parce que mon long séjour en Orient me donne ce qu'il appelle l'autorité d'un patriarche. Je voudrais le retenir une année de plus en Grèce : il y mûrirait, et qui sait? Mais il brûle de s'échapper ; son tempérament le porte vers l'éclat et la bataille.

12 mars.

Les touristes commencent à reparaître. Plus d'un profite uniquement des vingt-quatre heures de relâche du paquebot, visite l'Acropole et retourne s'embarquer au Pirée. Adossé à une colonne ou assis pour écrire mes notes, j'entends malgré moi les réflexions qu'ils échangent, et je me demande quel démon pousse hors de chez eux tant d'honnêtes gens qui étaient si admirablement faits pour y rester. Le voyage n'est pour ces infortunés qu'une source de privations ou de lamentations ; il est vrai qu'ils changeront de ton après leur retour, tout fiers d'exciter l'envie.

Il est un visiteur cependant qui m'a ému à la première vue, avant même que j'eusse appris qu'il était un artiste illustre et un proscrit. Je l'avais remarqué à diverses reprises; avec son visage flétri par le chagrin, sa moustache épaisse, son paletot clair et boutonné, il ressemblait

1. En effet, il a été loué par M. Guigniaut, dans la séance publique tenue par l'Académie des belles-lettres, au mois d'août 1854. Ce mémoire archéologique, œuvre unique parmi les œuvres d'About, a été publié plus tard dans le tome Ier des *Archives des Missions scientifiques*.

à un Polonais. Il s'appuyait sur le bras d'une jeune fille, si pâle elle-même, qu'elle aurait eu plutôt besoin d'appui ; tous deux gravissaient péniblement le rocher de l'Acropole, s'asseyaient sur les marches du Parthénon, contemplaient tristement la mer, et redescendaient, non sans s'être un peu ranimés devant la frise de Phidias. Je songeais involontairement à OEdipe et à Antigone, comparaison ridicule que j'attribuais à la vue du bourg de Colone qui se détachait sur un monticule, au milieu du bois d'oliviers.

Un jour le voyageur, après avoir interrogé en me regardant le gardien de l'Acropole qui l'escortait, s'approcha, m'adressa sur mes fouilles quelques questions auxquelles je répondis avec le désir de le satisfaire. Il me remercia, me tendit la main et me dit qu'il s'appelait David d'Angers. On l'avait exilé après le coup d'État du 2 décembre, et il venait s'inspirer dans la patrie de Phidias. Sa femme était restée en France pour achever l'éducation de son fils : lui était errant avec sa fille. Jamais la violence et la proscription ne m'étaient apparues sous une forme aussi odieuse. L'ostracisme a une excuse lorsqu'il atteint des prétendants ou des ambitieux funestes à leur pays. Mais frapper un grand talent, interrompre sa carrière, chasser avec lui les belles œuvres dont il aurait continué à orner sa patrie, un crime peut à peine justifier une telle rigueur !

Il est revenu plusieurs fois. Il me raconte ses projets ou plutôt ses déceptions. Il fera le buste de Canaris et, pour la villa de la duchesse de Plaisance, bâtie sur le bord de l'Ilissus, un bas-relief qui sera placé sur la porte d'entrée : *Thémistocle chez Admète,* image de l'hospitalité. Mais les carrières du Pentélique sont mal exploitées, mais l'argile de l'Attique est trop sèche, mais le plâtre d'Athènes ne vaut rien..., en un mot, tout trahit l'exilé, tout lui répugne, tout lui manque, il se manque à lui-même parce qu'il a perdu ses attaches et ses ressorts.

Aujourd'hui David m'a abordé avec une sorte de fureur. On lui a dit que le monument qu'il avait exécuté jadis pour le tombeau de Botzaris était mutilé, que les habitants de Missolonghi s'en servaient comme de cible, que la statue de sa jeune Grecque était criblée de grains de plomb. « J'irai à Missolonghi, je m'assurerai par mes propres yeux, et si le fait est vrai, j'écrirai aux journaux pour dénoncer la Grèce au mépris de l'Europe. » J'essaye en vain de le calmer, mais les Grecs sauront le désarmer : ils sont trop fins pour ne pas racheter leur négligence. Si David va en effet à Missolonghi, les habitants, qu'on avertira d'Athènes, l'accueilleront avec de telles manifestations d'enthousiasme, qu'il sera forcé de leur pardonner : il raccommodera leur statue, s'en ira enchanté et croira encore leur devoir du retour.



HAUT-RELIEF DU TEMPLE DE LA VICTOIRE APTÈRE.

16 mars.

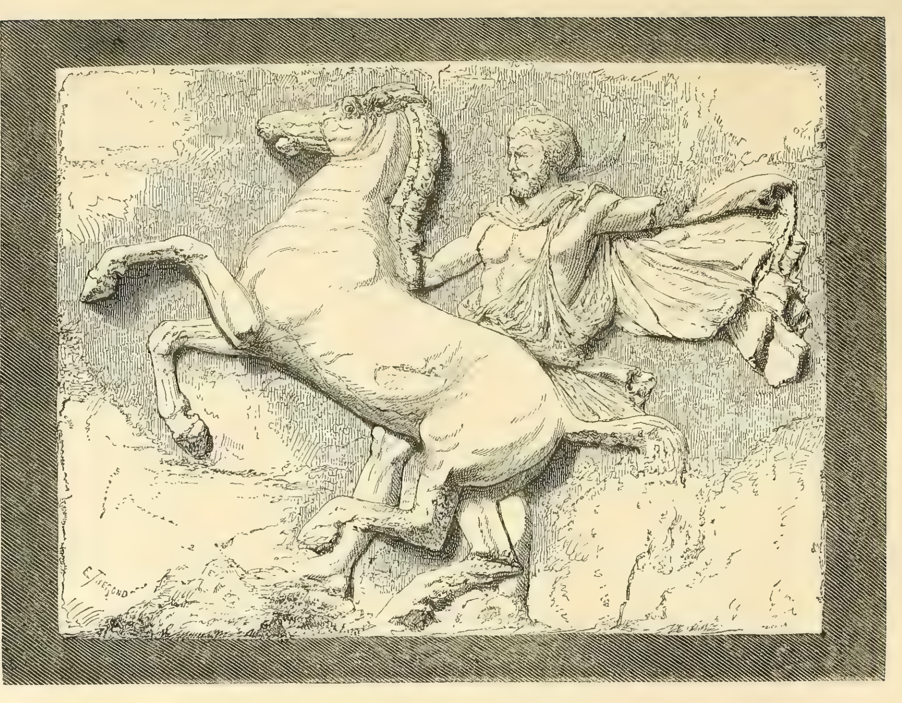
Le mur s'abaisse peu à peu, et quoiqu'il s'élargisse vers sa base, l'habitude rend pour mes hommes le travail plus rapide. Nous avons encore trouvé un piédestal de marbre, qui avait été dressé en guise de créneau et qui a été précipité. Il est semblable au piédestal sur lequel était sculptée la *danse pyrrhique;* il porte également un bas-relief. Sept petits personnages, vêtus de même, s'avancent du même pas, avec les mêmes gestes. Divisés en deux demi-chœurs, ils sont précédés par le chorége qui se retourne vers eux et semble régler leur marche. Tous ont les mains cachées sous leur manteau et se conforment évidemment à une tradition. Quand les rapsodes eurent disparu de Grèce, les Athéniens continuèrent à faire chanter pendant la fête des Panathénées les vers d'Homère, Un concours fut établi; les citoyens qui voulaient faire leur cour au peuple montaient, à leurs frais, des chœurs que l'on appelait des *chœurs cycliques.* Le vainqueur avait payé assez cher le droit de rappeler par un monument le prix qu'il avait remporté. C'est un monument de ce genre, unique dans nos musées, si je ne me trompe, que je retrouve et que je vais remettre au gouvernement grec. Pittakis a déjà fait sa ronde et le contemple avec des yeux d'amoureux.

21 mars.

Lebouteux et Louvet, architectes, tous deux pensionnaires de l'Académie de France à Rome, sont arrivés. Ce sont de vieilles connaissances: nous avons passé ensemble à la villa Médicis l'été de 1851. Ils se conforment à l'innovation si heureuse que l'Académie des beaux-arts a introduite depuis dix ans. Après avoir observé les admirables modèles qui restent sur le sol de la Grèce, ils choisiront un seul monument pour l'étudier avec détail; l'un se propose de mesurer le temple de Sunium, l'autre celui de Phigalie. Avant de partir pour la pointe la plus déserte de l'Attique et pour les montagnes de l'Arcadie, ils auront l'obligeance de faire un relevé de l'entrée de l'Acropole et de l'escalier. Lebouteux, qui est d'une promotion antérieure, se charge d'exécuter les dessins que je ferai graver dans mon ouvrage. Je presse les fouilles pour découvrir tous les éléments essentiels à son travail.

28 mars.

La poudre a fini son office, la brèche est faite, il ne reste plus qu'à enlever les terres entassées entre le mur antique et le mur moderne: opération tellement facile qu'elle devient un jeu. Déjà le sommet de la porte est visible, avec la frise, les triglyphes et la série d'architraves qui la surmontent. En vérité, pour être d'une époque presque barbare,



HAUT-RELIEF DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

c'est-à-dire du temps de Valérien, cet arrangement est d'un bon effet. On voit que le souvenir du mur détruit par Sylla n'était pas effacé et que les Propylées avaient servi de modèle, avec leur frise, leurs triglyphes et leur bande de marbre noir d'Éleusis.

29 mars.

La rue des Trépieds a fourni presque tous les matériaux du mur de marbre. Non-seulement le monument chorégique élevé par le fils d'Aristodème, mais divers piédestaux ont été pris dans le voisinage et ont servi pour la construction. Le plus saillant porte une couronne renversée avec ces mots : *Les habitants du dème*. Le nom de celui qui avait reçu un tel honneur de ses concitoyens doit être gravé sur la face du piédestal engagée dans le mur. Sur une autre base, en marbre de l'Hymette, je lis la signature de deux artistes, *Euchir* et *Eubulide*, qui sont déjà connus par le témoignage de Pausanias et par deux inscriptions que Boeckh, Ross, Raoul Rochette, ont commentées. Enfin une troisième inscription, rédigée en latin et en grec, nous apprend que pendant le sacerdoce d'Hipposthénide, fille de Nicoclès du Pirée, le peuple et les deux sénats d'Athènes avaient élevé une statue à Lucius Aquilius Florus Turcianus Gallus, fils de Caïus, de la tribu Pomptina, proconsul d'Achaïe. Lucius Aquilius appartenait à une famille de chevaliers déjà connue au temps de Cicéron et qui, sous les empereurs, produisit des jurisconsultes distingués. Du reste, toute la suite de la carrière d'Aquilius est retracée méthodiquement dans la partie latine de l'inscription.

31 mars.

Les tours se découvrent à droite et à gauche : malheureusement l'engagement que j'ai dû prendre envers le gouvernement grec ne m'a permis d'en démasquer qu'un seul côté : il est vrai que j'en ai l'intérieur tout entier. Les Romains, après le siége, les avaient rasées à neuf pieds seulement au-dessus du sol; elles n'étaient plus qu'un débris inutile, surtout quand la façade qu'elles flanquaient était complétement renversée. Pressés par l'approche des Barbares et voulant relever ces fortifications à la hâte, les Grecs du temps de Valérien s'aperçurent que les fondations étaient profondes et assises sur le rocher. On les déchaussa, on les reprit en sous-œuvre, et chaque tour grandit ainsi du double, non parce qu'on l'élevait au-dessus du sol, mais parce que le sol s'abaissait au-dessous d'elle.

Cette conclusion imprévue m'a fait réfléchir. J'ai voulu consulter des hommes spéciaux : j'ai prié Lebouteux et Louvet de me prêter leur expérience d'architectes. Nous avons longuement examiné chaque pierre, cha-

que joint, chaque scellement. La mine pratiquée par l'armée grecque en 1822 a déchiré une des tours. Les écartements des pierres nous laissent découvrir leurs scellements de fer en forme de double T, le plomb qui les lie, le trou net et bien dessiné où ils ont été glissés. Le caractère de perfection que l'art grec a su donner aux plus petits détails rend aussi facile de distinguer l'époque d'un scellement que celle d'un monument : l'appareil des trois rangs d'assises antiques le cède à peine à l'appareil du Parthénon et des Propylées; les faces intérieures de chaque assise sont ravalées avec le même soin; les pierres d'angles sont agencées selon les mêmes règles; le socle en saillie, le soubassement double de hauteur, la bande en creux, tout annonce une belle époque. Si ma mémoire ne me trompe pas, on observe quelque chose d'analogue sur une des tours de Bourges. La partie supérieure est d'époque romaine, tandis que la partie inférieure a été refaite au moyen âge.

1er avril.

Une nouvelle preuve confirme l'explication que m'a suggérée l'étude des tours. La porte est dégagée : elle est refaite et son seuil de marbre montre encore, non-seulement les trous des gonds, mais les débris des gonds eux-mêmes en métal. Or, le seuil est situé beaucoup plus bas qu'il ne convient. Le grand palier de marbre, qui s'est trouvé tout à coup coupé par la moitié, a été entaillé; sept petites marches, grossières et d'une époque basse, ont été ajoutées dans cet évidement. C'est que la base du mur, contemporain du grand escalier, était au niveau du palier de même que la porte primitive. En abaissant le sol extérieur de l'Acropole pour élever les tours, en descendant à un niveau plus bas le seuil de la porte, on rendait inaccessible le premier palier, qui butait à cinq pieds au-dessus du seuil. On y pratiqua une brèche et l'on entassa sept marches, roides et étroites, qui trahissent la décadence; elles commencent même si près de l'entrée, qu'il avait fallu tailler dans la marche inférieure deux échancrures demi-circulaires, pour que les deux battants pussent se développer librement.

Tout cela sera mieux expliqué dans mon livre sur l'Acropole : la coupe et les plans que termine Lebouteux aideront à la démonstration. Mais je ne puis m'empêcher de supposer que les deux tours qui flanquaient la porte étaient décorées, elles aussi, d'une frise et d'une corniche comme le sont les corps avancés des Propylées. L'ordre dorique a une gravité qui ne messied point à l'architecture militaire. Les triglyphes de pierre que j'ai recueillis dans mes fouilles, encore revêtus de couleur bleue, et ceux qu'on a replacés sur les murs de la façade, mais qui ne sont guère en harmonie avec une construction tout en marbre, couronnaient peut-

être jadis les tours rasées par Sylla : de même que de loin les avant-corps des Propylées font l'effet de véritables bastions et cependant sont ornés d'une frise dorique.

6 avril.

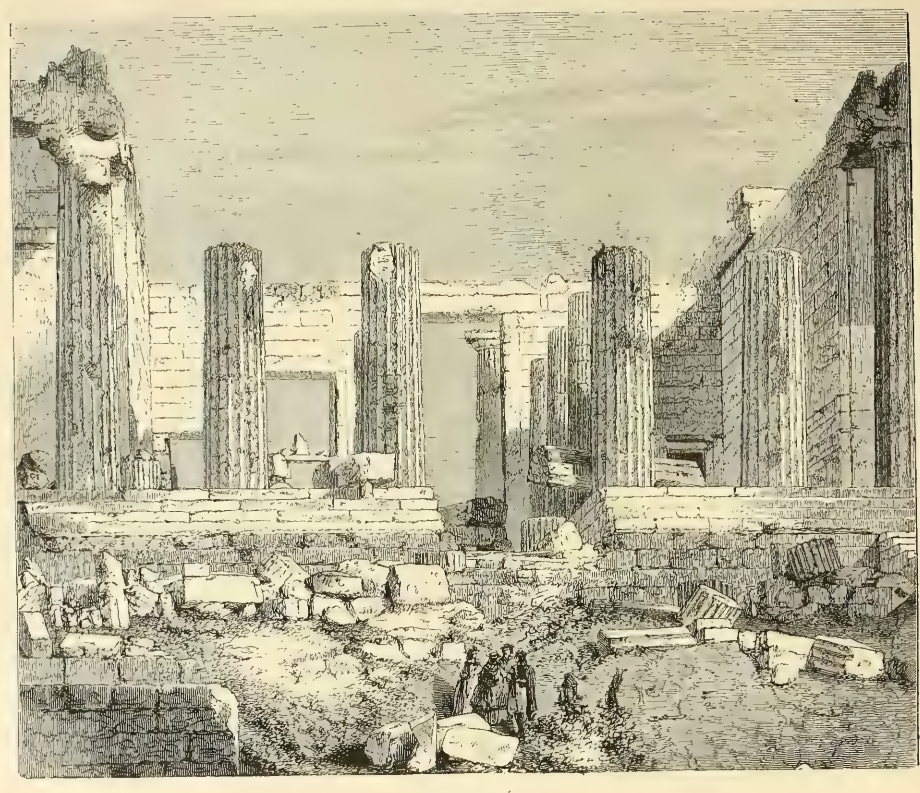
L'escalier reparaît dans son ensemble, et ce qui restait de terres pour le cacher est enlevé rapidement par la porte.

Son ouverture est égale à la façade des Propylées. On voit des morceaux considérables du palier inférieur, les quatre premières marches dans toute leur largeur, les huit marches suivantes conservées seulement sur un côté, le rocher entaillé à droite, pour supporter les degrés qui ont éte détruits, le palier central sur lequel se dégageaient les entrées latérales que j'ai signalées jadis. Le plan est d'une clarté qui saisit; la richesse du marbre blanc qui couvrait une si vaste étendue se devine; les rampes elles-mêmes, à droite et à gauche, étaient également revêtues de marbre; on en voit les traces. Cette décoration est probablement du temps d'Adrien; il est tout naturel que l'escalier de Mnésiclès n'eût pas duré intact pendant six siècles. Nous savons, de nos jours, ce que dure un escalier à ciel ouvert, même en pierre, et en pierre plus propre à résister au frottement que ne l'est le marbre pentélique. L'escalier de la place d'Espagne, à Rome, n'a qu'un siècle et demi, et il est absolument usé; l'escalier de la Chambre des députés, à Paris, n'avait pas un siècle et ne servait pas au public; on est cependant forcé de le refaire. La grande question est de savoir si l'escalier des Propylées refait était conforme au plan primitif, ce qui ne sera pas difficile à démontrer[1].

19 avril.

La grille à deux battants est posée; les barreaux de fer sont minces, afin de ne point arrêter les regards. J'ai remis les clefs aux invalides, gardiens de l'Acropole ; il est vrai qu'ils se dérangeront rarement pour ouvrir aux visiteurs; ils les attendront en fumant dans leur ancienne cabane; mais les Propylées ont reparu, et l'on n'a plus besoin, pour les voir dominer la pente, de se promener au loin sur les collines de Musée et du Pnyx. De la route nouvelle, qui conduit à la nouvelle entrée, on aperçoit leurs blanches colonnes et le trapèze grandiose de leurs portes qui se détachent sur le ciel. S'avance-t-on, on rencontre la façade en marbre, décorée de frises et de corniches, qui, malgré son époque et ses blessures, serait admirée toute autre part qu'à Athènes. De chaque côté,

1. Voyez les chapitres IV et V de l'*Acropole d'Athènes*, rédigés à cette époque et imprimés quelques mois plus tard chez Firmin Didot.



LES PROPYLÉES

les tours mutilées, mais colorées d'une teinte harmonieuse, forment un vestibule fortifié. A travers la porte, munie d'une grille aussi transparente que possible, on voit l'escalier et la grande baie centrale qui s'élève sur la hauteur et prolonge indéfiniment la perspective. Mais c'est quand le seuil est franchi que l'on comprend véritablement l'ensemble des Propylées. Jadis on y arrivait de biais, sans préparation, sans développement pour le regard; les colonnes cachaient les portes, les soubassements prenaient une importance exagérée. Maintenant, on aborde de face le monument, on est aussitôt saisi par sa disposition simple et imposante. Il se présente à la distance et à la hauteur que l'architecte avait choisies lui-même pour que les proportions générales apparussent dans leur plus grande beauté. L'escalier, en montrant çà et là ses nombreuses marches et les premières surtout, sur une largeur de soixante-dix pieds, porte naturellement l'imagination à se figurer toute l'étendue de cette rampe immense qui agrandissait encore l'édifice, en l'exhaussant sur un soubassement de cinquante-quatre degrés.

28 avril.

J'ai choisi, par reconnaissance, la dalle de marbre sous laquelle nous sommes passés, l'été dernier, avant de retrouver l'escalier : sans cette dalle bienfaisante, j'aurais été forcé de respecter la terrasse byzantine et n'aurais pu pénétrer jusqu'aux ruines qu'elle recouvrait comme un véritable sol. Il semble naturel de graver une inscription sur cette surface bien polie, facile à dresser contre la muraille. L'inscription est courte : elle ne contient ni les formules officielles ni les flatteries d'usage; elle porte le nom de la France. C'est la France seule que j'ai voulu servir, c'est la France dont la générosité doit rester présente à la mémoire des Grecs. Aussi l'inscription est-elle rédigée en grec, afin que les habitants du pays la lisent tous et la comprennent. Avant de quitter Athènes, que peut-être je ne reverrai jamais, après avoir fait mes adieux à cette belle Acropole qui m'a donné tant d'émotions et tant de joies, j'ai vu sceller avec des crampons de fer la dalle de marbre portant une inscription laconique dont voici la traduction :

LA FRANCE
A DÉCOUVERT LA PORTE DE L'ACROPOLE,
LES MURS, LES TOURS ET L'ESCALIER.

BEULÉ.

1853.

# MARGUERITE D'AUTRICHE

## L'ÉGLISE DE BROU

## LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE EN FLANDRE



E sont les archives de Lille, on le sait, qui ont livré à l'histoire de l'art la correspondance de Jehan Lemaire, indiciaire et historiographe de Marguerite d'Autriche, concernant l'église de Brou, les lettres du peintre du roi Charles VIII, Jehan Perreal, dit Jehan de Paris, qui dessina les premiers patrons des sépultures que devait renfermer cette église, et enfin le marché passé avec Michel Colombe, le célèbre sculpteur du mausolée du duc de Bretagne, qui, après avoir modelé en terre cuite un patron du tombeau de Philibert de Savoie, s'engageait à en entreprendre l'exécution avec le concours de son neveu, Guillaume Regnault. Colombe mourut avant d'avoir pu réaliser ses projets[1].

Nous avons découvert dans le riche dépôt du Nord de nouveaux documents non moins intéressants, relatifs à l'église de Brou et aux artistes les plus célèbres de la renaissance flamande, et nous allons les reproduire ici avec quelques lignes de commentaires indispensables.

La première pièce que nous citerons est une ordonnance de payement signée de Marguerite d'Autriche :

« De la part de nostre amé maistre Jehan de Bruxelles, painctre, demourant au dit Bruxelles, nous a esté remonstré comme par nostre ordonnance et sollicitation de Diego Flores, lors nostre tresorier general, il avoit fait pour nous les ouvraiges patrons cy-après declairés, assavoir : Ung patron de sepulture de feu M. S. de Savoye nostre mary, que Dieu absoille, fait de blanc et noir sur toille ou petit piet bien nettement. — Ung autre patron aussi grand que le vif, assavoir de quinze pieds hault et quinze pieds large, aussi de blanc et noir sur toille. — Une sepulture moderne de M. dit S. de Savoye ou petit piet sur perchemin semblable aux aultres dessus dites. — Encoires une sepulture moderne pour nous montant quarante pieds hault et vingt pieds large ou petit piet sur perchemin. — Une aultre sepulture pour madame Merguerite de Borbon, nostre belle-mère, que Dieu absoille, aussi de quarante pieds hault et vingt pieds large ou petit piet sur perchemin. — Ung visage de feu M. dit S. de Savoye sur ung tableau à l'uille aussi grand que le vif et plusieurs autres petits patrons.

1. Voir les *Mémoires de la Société des sciences et des arts de Lille*, années 1838 à 1850. — *Jehan Perreal*, par C. Dufay. Lyon, 1864. — L'*Église de Brou*, par le même. Lyon, 1867.

« Toutes les quelles parties ont esté delivrées en nos mains par le dit maistre Jehan de Bruxelles, et ont les aucuns esté envoyés en nostre couvent de Brouz-les-Bourg-en Bresse, et combien que pour iceulx patrons et parties devant mentionnées fut marchandé avec luy et promis lors par le dit Diego Flores, en nostre nom, de luy payer cent cinquante philippus d'or de cinquante gros, monnoye de Flandre le philippus, incontinant et promptement, ce neantmoins ne luy a esté payé en tant mens que vingt florins d'or et vingt philippus à deux fois et de la reste qui lui est deue n'a encoires peu estre payé, à cause que le dit Diego est deporté du dit office de receveur general. (Suit l'ordre au trésorier Marnix de solder les cinquante philippus qui restaient dus.)

« Bruxelles, le VII^e jour du mois de juillet mil cinq cent seize. »

Jehan Perreal, auquel on a fait, jusqu'ici et à tort, exclusivement honneur de la composition des sépultures de Brou, ne fut pas le seul peintre, on le voit, auquel Marguerite demanda des patrons pour les trois mausolées qu'elle fit exécuter. Mais le mandat de payement que nous venons de reproduire, postérieur à la date où Jehan de Paris travaillait pour Marguerite, soulève une autre question : Quel est ce Jehan de Bruxelles, demeurant à Bruxelles, que la reine Marguerite appelle *nostre amé painctre*, et auquel elle paye si largement les dessins commandés par son ordre? — Nous ne connaissons parmi les peintres flamands de la première moitié du XVI^e siècle, qui jouissent encore aujourd'hui d'une grande célébrité, qu'un seul artiste qui portait le prénom de Jehan, c'est Jehan Gossaert dit Mabuse, et, bien évidemment, ce ne peut être lui dont il est ici question, car, précisément à la même date, les comptes de la recette générale des finances appellent Gossaert *Jehan de Maubeuge* et non Jehan de Bruxelles :

« 1516. — A Jehan de Maubeuge painctre pour don que icelui seigneur, Roi (de Castille) par ses lettres patentes du III^e jour d'apvril, l'an XV^c XVI après Pasques [1], lui a fait de grace especiale pour une fois en récompense de deux tableaux de la pourtraicture au vif de madame Leonor, sa tres chiere et bien amée seur, qu'il lui avoit bailliés et pour autres menues parties de painctures qu'il avoit faictes à son plaisir et dont il ne veut aucune declaration estre faite : quarante livres. »

Jehan Gossart écarté, l'auteur des peintures et des dessins commandés par Marguerite doit être, selon nous, le peintre auquel Bullart a consacré un article dans son *Académie des sciences et des arts*, sous le nom de Jehan Maio dit Vermeyn, et que Siret enregistre ainsi dans son Dictionnaire : Vermey ou Vermeyen (Jean Corneliz). Ce qui nous fait pencher vers cette opinion, c'est le document ci-après que nous avons trouvé dans un dossier de pièces relatives à l'exécution testamentaire de Marguerite d'Autriche, dossier auquel nous aurons à faire de nombreux emprunts :

« 1533. — Plaise à MM. les executeurs du testament de feue madame avoir regard et entendre que, environ cinq ans avant le trespas de ma dite feue dame, elle retint en son service M^e Jehan Vermay en estat de son painctre au traictement et pencion de cent livres par an et à la charge de lui paier tous les tableaux de bois et couleurs d'or, d'azur et autres qu'il exposeroit et employeroit aux ouvraiges que ma dite feu dame lui donneroit charge de faire pour elle, desquelles parties ci-après declairées il n'a jusques à oires esté paiez ny dressé, dont il est prest affermer et jurer si besoing est icelles lui estre deues.

1. Chambre des comptes, carton 569.

« Premiers. — Le dit Jehan Vermay a fait et pourtraict au vif la figure d'ung nommé Jehan Denis, lequel feue madame a prins et retenu devers elle et la fait mettre en son cabinet; pour ce, pour le tableau et les couleurs y emploiées. . . . . . . . . iv l.

« *Item.* — Pour ung tableau de bois, auquel est pourtraict la figure de l'imperatrix, lequel ma feue dame a donné au cardinal de Liége; comprins les couleurs d'or, d'azur et autres . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . v l.

« *Item.* — Ledit Jehan a fait et delivré à ma dite dame quatre grans tableaux assavoir : deux à la figure du cardinal de Liége et les autres deux à l'ymaige de Notre Dame; pour le bois, estoffes d'or, d'azur et autres. . . . . . . . . . . . . . xx l.

« *Item.* — Pour l'estoffe, couleurs et bois de trois tableaux faicts à la figure de la fille bastarde de l'empereur, lesquels ma dite dame a envoyé, assavoir : ung au pape, ung à l'empereur, et l'autre elle l'a retenu et mis en son cabinet. . . . . . . xii l.

« *Item.* — Pour les couleurs, estoffe et l'or d'un tableau fait à la figure de la fille de M^me de Vendosme, laquelle madame feyt pourtraire à Cambray, elle y estant. iii l.

« *Item.* — Ledit M^e Jehan fut envoyé par feue M^me dez Malines à Ysbroucq[1] avec la compagnie de M. de Rosemboz, ouquel lieu il a pourtraict les quatre enffans du roy des Romains; pour l'estoffe azur, or, et autres couleurs de diverses sortes emploiés à la pourtraicture des quatres enffans, comprins le bois de IIII tableaux et custodes garnyes de serrures, en quoy ils ont esté mis et pacquetés pour les appourté dez ledit Ysbroucq à Malines à ma dite feue dame. . . . . . . . . . . . . . . . . . xx l.

« *Item.* — Pour le bois, or, azur et estoffes emploiez à la pourtraicture de la royne Douagiere d'Ongrie, de Bohême, etc., laquelle il a appourté à ma dite dame . . v l.

« *Item.* — Ledit M^e Jehan a fourni le bois de deux tableaux garniz de ferrailles, serrures et custodes, esquels il a fait les pourtraictures du Roy et Royne des Romains, les quels il a appourté d'Allemagne avecq les tableaux susdits à madame; pour azur, or et autres estoffes . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . x l.

« *Item.* — Pour le bois de deux tableaux et estoffes d'iceulx esquels sont esté pourtraicts la figure de l'enfant trespassé de l'empereur; pour ce. . . . . . . vi l.

« *Item.* — Pour ung tableau, comprins azur, or et estoffe emploiez à la pourtraicture de l'empereur à présent . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . v l.

« Et si a aussi fraié et desboursé le dit M^e Jehan pour la despense de bouche et de son cheval, d'estre retourné avec les dits tableaux et pourtraicture desdits Roy et Royne des Romains avec leurs enffans cy-dessus declairés, assavoir : dez Ysbroucq à Malines devra ma dite feu dame la somme de . . . . . . . . . . . . . . . xxx l.

« Et ce oultre et par dessus la somme de L semblables livres que icelle feue dame luy feyt délivrer avant son partement dudit Malines pour luy monter d'ung cheval et faire la despense en allant audit Ysbroucq, duquel retour et voyage il n'a jamais été dressé ni payé ; pour ce icy . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . xxx l.

« Somme. . . . vi^xx l. de xl gros.

« Remonstre en toute humilité ledit M^e Jehan, comme feue madame luy avoit promis récompense d'aulcuns dons et présents qu'on luy avoit offrez aux Allemaignes, lesquels il a refusé pour l'honneur de sa maîtresse, il supplie que, avant regard sur ce, il vous plaise, messeigneurs, luy accorder et ordonner quelque gracieuse somme de deniers, en forme de don, comme suyvant le testament de ma dite feue dame il a esté fait à aulcuns officiers qui sont venu après luy au service d'icelle feue dame.

« Si ferez bien.

1. Inspruck.

« Les exécuteurs du testament de feue madame soubsignez ayant vu les articles cy-dessus escripts par Me Jehan Vermay, jadis painctre de ma dite feue dame, semblablement les frais et despenses par lui faites ou voyage que par ordonnance d'icelle dame il a faict avec M. S. de Rosemboz en Allemaigne pour illec tirer pourtraict et rappourter les painctures faites après le vif par deça, ès-mains d'icelle feue dame les pièces de paincture declairées ès-dis articles, ordonnent à Pierre Damant, commis à tenir les comptes de l'execution du testament de ma dite dame, paier, bailler au dit Me Jehan Vermay la somme de VIxx livres du prix de XL gros, monnoye de Flandre chacune livre.

« Bruxelles, 11 juillet 1533.

« A. de Lalaing, J. de Rosemboz, J. Ruffaut. »

Ce document curieux le prouve surabondamment, Jehan Vermay était le peintre officiel de la famille impériale; or, si l'on réfléchit qu'il était le contemporain de Jehan de Maubeuge, de Jehan Clouet, de Bernard van Orley, dont nous parlerons plus loin, il faut admettre que son talent devait être à la hauteur de celui de ses rivaux. Bien évidemment, quelques-uns des nombreux portraits qu'il a peints, et qui se sont disséminés dans toutes les cours de l'Europe, doivent encore exister aujourd'hui; ils sont sans doute attribués à l'un des peintres que nous venons de citer. On aura remarqué cette phrase de sa requête, où se révèle toute la dignité de l'artiste et dans laquelle il déclare avoir refusé, pour l'honneur de sa maîtresse, les présents que la cour d'Allemagne avait voulu lui faire.

La requête de Vermay nous apprend encore qu'il avait suivi Marguerite à Cambrai, où se négocia le fameux traité de paix qui porte le nom de paix des Dames. — C'est probablement ce voyage qui fut la cause que l'un de ses fils, également peintre, se fixa plus tard à Cambrai, où il fut employé par l'archevêque Louis de Berlaymont[1].

Après la mort de Marguerite, Jehan Vermay paraît avoir joui d'une faveur égale auprès de Marie, sœur de Charles-Quint; nous lisons en effet dans un des comptes de dépense de cette princesse[2] :

« A Jehan Vermay, jadis painctre de feue Mme Marguerite de Savoye, pour sa paine et sallaire d'avoir painct et pourtraict la figure de l'empereur, le roy des Romains, la royne Anna et la royne Maria, cinquante livres de quarante gros. »

Selon Bullart, Jehan Vermay fut ensuite attaché à la personne de Charles-Quint; il l'accompagna dans ses expéditions et dessina les cartons de la fameuse tapisserie où furent représentés les principaux épisodes de la prise de Tunis.

Dans de prochains articles nous publierons sur les architectes et sur les sculpteurs de l'église de Brou, ainsi que sur les travaux d'art ordonnés par Marguerite dans les Flandres, des documents inédits et non moins intéressants.

J. Houdoy.

1. Nous donnerons dans notre *Histoire de la cathédrale de Cambrai* des renseignements sur les descendants de Jehan Vermay.

2. Archives de la Chambre des comptes, année 1532.

# BIBLIOGRAPHIE

## DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

### SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

#### PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1872 [1].

---

### I. — HISTOIRE.

#### Esthétique.

W. Lubke. Die moderne franzœsische Kunst. Stuttgart, J. Weise, 1872; in-8.

Documents inédits sur les Arts en Touraine, par M. Grandmaison. Compte rendu par M. d'Espinay. Angers, Lachèse, 1872; in-8 de 8 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'agriculture, etc...* d'Angers, 1870.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. III, p. 569.

Les lettres, les arts et les sciences en Espagne, depuis l'avénement de Ferdinand VII jusqu'à sa mort, 1808-1833, par Gustave Hubbard. Versailles, Cerf, 1871; in-8 de 51 pages.

Cette étude est destinée à former l'Introduction au 3e volume de l'*Histoire contemporaine de l'Espagne*, par le même auteur.

Extrait de la *Philosophie positive,* septembre-octobre 1871.

Le lettere, le scienze e le arti in Sicilia negli anni 1870-1871, da Giuseppe Pitrè. Palermo, Luigi. Pedone Lauriel, 1872; in-16 di pagine 300. Prezzo : l. 3,00.

La Science du beau, ses principes, ses applications et son histoire, par Charles Lévêque, membre de l'Institut, professeur de philosophie au Collège de France. 2e édition, revue et très-augmentée. Paris, Durand et Pedone Lauriel, 1871 ; 2 vol. in-8.

La 1re édition, Paris, Durand, 1861, 2 vol. in-8, a été couronnée par l'Académie des beaux-arts, l'Académie française et l'Académie des sciences morales et politiques.

La Philosophie de l'expression, étude psychologique, par L.-P. d'Ardonne. Grenoble, Prud'homme, 1871 ; in-8 de xi et 351 pages.

Études artistiques pendant un voyage en Italie, suivies d'une Notice biographique sur Manin, par Lucien Davesiès de Pontès. Publiées pour la première fois, d'après les manuscrits de l'auteur, par P.-L. Jacob, bibliophile. Paris, Amyot, 1871; 2 vol. in-12. Prix : 6 fr.

L'École des Beaux-Arts, par Mme Célina Fallet. Rouen, Mégard, 1872; grand in-8 de 376 pages, avec 1 gravure.

*Bibliothèque morale de la jeunesse.*

Annuaire publié par la *Gazette des Beaux-Arts,* ouvrage contenant tous les renseignements indispensables aux artistes et aux amateurs (3e année) 1870-1872. Paris, rue Vivienne, 55, 1872; très-grand in-8 de xvi et 337 pages, avec des gravures dans le texte. Prix : 5 fr.

La 1re année a été annoncée dans la *Gazette,* 2e période, t. II, p. 557, et la seconde, t. III, p. 569-570.

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Annuaire du bâtiment, des travaux publics et des arts industriels, par Sageret, 42e année, 1872. Paris, imp. de Dumaine, 1872; in-8 de XXXII et 1336 pages. Prix : 5 fr. 50 c.

## II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

### Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts, par M. H. Lecoq de Boisbaudran, ancien directeur de l'École nationale de dessin, auteur de l'*Éducation par la mémoire pittoresque*. Paris, Morel et Cie, 1872; in-8 de 40 pages.

Leçons de perspective, par Péquégnot. Paris, l'auteur, rue des Acacias-Montmartre, 37, Rapilly, 1872; 1 vol. in-4 de 54 pages et un atlas in-folio de 82 figures.

Voir la *Chronique des Arts* du 7 avril 1872, p. 212.

Le Dessin expliqué à tous, appliqué à l'intelligence de la nature et à l'étude des arts qui, toutes deux, révèlent à l'homme la connaissance du beau, par F. Goupil, peintre de la Manufacture de Sèvres. Paris, Renauld, A. de Vresse, 1872; in-8 de 47 pages, avec 8 planches. Prix : 1 fr.

Corso di costruzioni civili e militari del capitano Alberto Gabba. Vol. I. Materiali di costruzioni. Impiego dei materiali. Torino, Unione tipografico-editrice, 1870-1871; in-8 de 820 et CVIII pages, avec un atlas de 84 planches in-folio.

L'Architecture et la construction pratiques mises à la portée des gens du monde, des élèves, et de tous ceux qui veulent faire bâtir, par Daniel Ramée, architecte. 2e édition, revue et considérablement augmentée. Paris, F. Didot, 1871; in-18 de XXVII et 650 pages, avec figures dans le texte.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 602.

Menuiserie descriptive. Nouveau Vignole des menuisiers, ..., par A. G. Coulon, Nouvelle édition, revue et corrigée par l'auteur. Paris, Dunod, 1871; in-4 de 291 pages. Prix : 20 fr.

L'Art de découper le bois, comprenant également la marqueterie et la sculpture simple, par E. Broca. 1re série. Paris, Vve A. Morel, 1872; 20 planches in-folio. Prix : 6 fr.

Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des Beaux-Arts, etc. Tome III. 2e livraison. Paris, F. Didot, 1872; grand in-8 de 97-192 pages à 2 colonnes, avec figures. Prix : 3 fr. 75 c.

Programme des conditions d'admission à l'École spéciale des beaux-arts. Paris, Jules Delalain, 1872; in-12 de 12 pages. Prix : 20 c.

Programme des conditions d'admission à l'École d'architecture. Paris, Jules Delalain, 1872; in-12 de 8 pages. Prix : 20 c.

## III. — ARCHITECTURE.

Rude Stone Monuments in all Countries, their Age and Uses, by James Fergusson. London, Longman, Green and Co's, 1872; 8° pp. 580, with 234 illustrations. Cloth : 24s.

Un palais grec en Macédoine. Étude de l'architecture antique, par Léon Heuzey, professeur d'archéologie à l'École des Beaux-Arts; avec un plan restauré et un parallèle des ordres d'architecture, par H. Daumet, architecte. Paris, imp. de Donnaud, 1872; in-8 de 47 pages.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, janvier-février 1871.

Essays on Cathedrals, by various Writers; edited by the very Rev. J. S. Howson. London, Murray, 1872; in-8 de 372 pages. Prix : 9 s.

Les temples et églises circulaires d'Angleterre, précédé d'un Essai sur l'histoire de ces monuments et suivi de Quelques églises du Saint-Sépulcre, par Charles Lucas, architecte, membre de la Société centrale des architectes de France, etc. Paris, E. Thorin, 1871; in-8 de VIII et 44 pages.

Extrait, tiré à petit nombre, de la *Revue de l'art chrétien*, 1870-1871.

On trouve, p. 33-34, une lettre de M. Wyatt Papworth, sur la Bibliographie moderne des églises circulaires en Angleterre.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 17 mars 1872, un article de M. E. Müntz.

Essai sur l'architecture religieuse en Saintonge pendant le cours des XIe et XIIe siècles, par Georges Musset, avocat à Saintes. Paris, imp. de Cusset, 1872; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Positions des thèses soutenues par les élèves de l'École nationale des chartes*, 1870-1872.

Les Porches des églises de la Seine-Inférieure, à propos du porche de Bosc-Bordel, près Buchy, par l'abbé Cochet. Paris, Baur et Detaille, 1872; in-8 de 16 pages, avec 1 planche. Prix : 1 fr. 50 c.

L'architecture civile dans la Touraine méridionale au moyen âge, par M. d'Espinay, de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1871; in-8 de 10 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Lettres sur la reconstruction du Palais de justice, adressées à M. le rédacteur en chef du *Droit*, par M. Allou, ancien bâtonnier. Paris, Maulde et Renou, 1871; in-8 de 24 pages.

Extrait du journal *le Droit*, 11 et 13 octobre 1871.

Monographie du théâtre du Vaudeville, érigé par la ville de Paris, sous la direction de M. Aug. Magne, architecte divisionnaire de la ville. Paris, Ducher et Cᵉ, 10 livraisons contenant chacune 3 planches in-fol. tirées avec teintes, et un texte descriptif orné de gravures sur bois.

La livraison : 6 francs.

Architecture funéraire. Spécimens de Tombeaux, Mausolées, Chapelles funéraires, Sarcophages, Stèles, Pierres tombales, Croix, etc., etc., choisis principalement dans les cimetières de Paris, par M. César Daly, architecte du gouvernement, etc. Paris, Ducher et Cᵉ, 1872; in-fol. de 120 planches, avec texte. Prix en carton : 150 fr.

Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles, publié sous la direction et avec un texte explicatif, par M. H. Destailleurs, architecte du gouvernement; gravé en fac-similé par MM. R. Pfnor, Caresse et Riester, d'après les compositions de Du Cerceau, E. Delaune, René Boyvin, Vriese, A. Jacquard, D. Torner. etc., etc. Lyon, impr. de Perrin; Paris, Rapilly, 1863-1871; 2 vol. in-fº, avec 144 planches. Prix : 150 fr.

La 1ʳᵉ livraison de cet ouvrage, aujourd'hui complet, a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 577. Voir aussi la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, nº 38, p. 328.

Le fer, principal élément constructif de la nouvelle architecture. Conclusions théoriques et pratiques pour servir de clôture au débat ouvert en 1855 sur l'application du métal (fer et fonte) à la construction des édifices publics, par L.-A. Boileau, architecte. Paris, l'auteur, 11, rue de Sèvres, 1872; in-8 de 118 pages.

Rapport à la Société académique d'architecture de Lyon sur la responsabilité des architectes, par J.-P. Bissuel, rapporteur. Lille, Boldoduc, 1871; in-8 de 16 pages.

## IV. — SCULPTURE.

Notice sur un grès sculpté de l'époque de la pierre polie, trouvé à La Varenne-Saint-Hilaire (Seine), par M. Louis Leguay. Paris, imp. d'Hennuyer, 1872; in-8 de 8 pages.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie*, séance du 6 juillet 1871.

Œuvre complet de Flaxman. Recueil de ses compositions gravées au trait par Reveil. Paris, Audot, 1872; in-4 oblong de 40 pages, à 2 colonnes.

Réimpression d'un texte pour les planches de Reveil publiées pour la première fois en 1833.

Les statuettes dites de terre de Lorraine, avec un exposé de la vie et des œuvres de leurs principaux auteurs : Cyfflé, Sauvage dit Lemire, Guibal et Clodion, par M. P. Morey, architecte, Nancy, Crépin-Leblond, 1871; in-8 de 46 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.

Études historiques sur la sculpture dans le Maine. Le saint Martin du Château-du-Loir et d'Ecommoy, l'Hercule et l'Antée du château du Lude, par M. Henri Chardon. Le Mans, Monnoyer, 1872; in-8 de 35 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*.

Inaugurandosi in Mantova il monumento a Dante Alighieri. Mantova, Mondovi, 1871; in-8 di pagine 8. Prix : 0ˡ,25.

Ode.

Inauguration de la statue de F. Ponsard. Relation de la cérémonie. Vienne (Isère), 15 mai 1870. Paris, imp. de Claye, 1871; in-8 de 14 pages, avec une gravure.

## V. — PEINTURE.

### Musées. — Expositions.

Les peintures du Palatin, par MM. Léon Renier et Georges Perrot. Paris, Didier, 1872; in-8 de 39 pages avec 5 planches.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Les peintures de MM. E. Lenepveu et J. Dauban au théâtre d'Angers, par M. Henry Jouin. Angers, imp. de Lachèse, 1872; in-8 de 28 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 31 mars 1872, p. 202.

Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci e specialmente dei possedute un tempo e dei posseduti adesso dalla Biblioteca Ambrosiana, Memoria postuma publicata per cura del Sac. Gius. Prestinoni, con appendice. Milano, Agnelli, 1871; in-8 di pagine 48. Prix : 3 l.

Note sur un dessin de Blasset, par M. J. Garnier, secrétaire perpétuel de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Caillaux, 1871; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société*, 1870, t. II.

Proposition applicable aux Musées et aux Expositions annuelles des Beaux-Arts, par A. Gindre. 3e édition. Paris, l'auteur, rue de la Harpe 53, 1872; in-8 de 10 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 526.

Les Musées de France, Recueil de monuments antiques. Glyptique, Peinture, Céramique, Verrerie, Orfévrerie, par W. Frœner. Livraisons 1 et 2. Paris, J. Rothschild, 1872; in-f. de 8 planches, avec 16 pages de texte.

On annonce 10 livraisons par an, au prix de 100 fr.; les livraisons 1 et 2 se vendent seules séparément 24 fr.

Musée du Louvre. Conservation des objets du moyen âge et de la renaissance et de la sculpture moderne. Série H. Notice des faïences françaises (faïences dites de Henri II, faïences de Bernard Palissy, faïences diverses), par L. Clément de Ris, conservateur-adjoint des objets d'art du moyen âge et de la renaissance. Paris, Mourgues frères, 1872; in-12 de 107 pages. Prix : 1 fr.

Revue des Musées de Belgique, de Hollande et de Russie, Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises; précédé d'un examen sommaire des monuments les plus remarquables, par A. Lavice. Paris, Vve J. Renouard, 1872; in-18 de 337 pages. Prix : 3 fr. 50.

Une visite au musée de Bruxelles, par M. Albert Meynier, membre de l'Académie du Gard. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1871; in-8 de 19 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1869-1870.

Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts. Catalogue, précédé d'une Notice par Théophile Gautier. Paris, Claye, 1872; in-16 de 89 pages. Prix : 1 fr.

Sans titre. — Le no 65, *Judith et Holopherne*, n'est pas exposé; le conseil municipal de Marseille a refusé de le prêter. En revanche, le Cercle phocéen de Marseille a envoyé un *Automédon* qui ne figure pas dans ce Catalogue.

Voir plus haut, dans ce volume même, p. 66-83, un article de M. Paul Mantz, et la *Chronique des Arts* du 24 mars 1872, p. 186 et 187.

Notice des dessins de Félix-Jacques Dauban, exposés à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, 1872. Paris, imp. de Laîné, 1872; in-8 de 20 pages.

Voir dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er février 1872 un article de M. le vicomte Henri Delaborde.

Le siége de Paris, 1870-1871. Exposition de peinture des épisodes civils et militaires de la défense, rue Le Peletier, 11. Livret de l'Exposition. Paris, Pillet fils aîné, 1871; in-8 de VII et 80 pages.

Coup d'œil sur l'Exposition de la loterie nationale au profit des victimes de la guerre, par William Reymond. Paris, Chaix, 1871; in-8 de 8 pages.

Catalogue de la 23e Exposition municipale des Beaux-Arts ouverte au Musée de Rouen le 31 mars 1872. Rouen, Lecerf, 1872; in-12 de 96 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 14 avril 1872, p. 220-222, un article de M. Alfred Darcel.

Collection de feu le baron Michel de Tretaigne. Catalogue des tableaux modernes, Paris, Pillet fils aîné, 1872; in-8 de 40 pages, avec 19 eaux-fortes. Prix 10 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts*, no 8, 28 janvier 1872, p. 81-88, un article de M. René Ménard, et dans le no 12, 25 février, p. 147, les prix de vente.

Collection Paturle. Tableaux modernes dont la vente aura lieu hôtel Drouot, le 28 février 1872. Catalogue. Paris, imp. de Pillet fils aîné, 1872: in-8 de 30 pages avec 12 gravures. Prix : 10 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts*, no 9, 4 février 1872, p. 98-102, un article de M. René Ménard, et no 13, 3 mars, p. 158-159, les prix de vente.

Galerie de MM. Pereire. Catalogue des tableaux anciens et modernes des diverses écoles dont la vente aura lieu, boulevard des Italiens no 26, les 6, 7, 8 et 9 Mars 1872; à deux heures précises, Paris, Pillet, fils aîné 1872; grand in-8 de V et 132 pages, avec 48 eaux-fortes. Prix : 20 fr.

181 numéros. — Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVI, p. 193-213, 297-317, deux articles de W. Bürger; et dans la *Chronique des Arts*, année 1872, p. 114-122, 132-140, deux articles de M. René Ménard, et p. 167-168, 178-179, les prix de vente.

## VI. — GRAVURE.

### Lithographie.

Les merveilles de la gravure, par Georges Duplessis. 2e édition. Paris, Hachette, 1871; in-18 de 329 pages, avec 34 vignettes, par P. Sellier. Prix : 2 fr.

*Bibliothèque des merveilles.*
La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. III, p. 574.

L'Œuvre originale de Vivant Denon, ancien directeur général des Musées. Collection de 300 eaux-fortes dessinées et gravées par ce célèbre artiste. Réunion formant l'album le plus complet et le plus varié pour l'étude de la gravure à l'eau-forte, avec une Notice très-détaillée sur sa vie intime, ses rela-

tions et son œuvre, par M. Albert de La Fizelière. 1re livraison. Paris, Barraud, 1872; in-4 de 8 pages, avec 8 planches. Prix : 6 fr.

On annonce deux volumes publiés en 30 livraisons de 8 planches et 7 pages de texte, ou 12 planches sans texte, tirés à 520 exemplaires numérotés. Prix de la livraison : 6 fr.

A Series of Etchings, by the celebrated Aquafortiste M. Jules Jacquemart, of the finest Paintings in the Metropolitan Museum of New-York; it is proposed to issue the Work in Ten Numbers, each containing Ten Etchings. London, Paul and Dominic Colnaghi and Co; Paris, Goupil et Cie; Bruxelles, H. Van Gogh, maison Goupil. Terms of subscription : Artist's Proofs (very limited) l. 3,3,0 per number; Proofs on india Paper, l. 2,2,0; Prints, l. 1,1,6.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période t. V, p. 33-40, 434-437, un article de M. Louis Decamps.

Les peintres de la Beauté. Album de 50 planches, gravées par Couché ou sous sa direction, d'après Titien, Tintoret, Paul et Alexandre Véronèse, Corrège, Guide, J. Palme, Antoine Carrache, André del Sarte, Rubens, Mieris, accompagnées d'un texte imprimé. Paris, A. Chevalier, 1871. Prix, relié : 60 fr.

Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements.

Voir plus haut, à la division ARCHITECTURE.

Rues et Maisons du vieux Blois, eaux-fortes, par A. Queyroy. Paris, Édouard Rouveyre, 20 planches, in-fol. tirées sur papier vergé. Prix : 25 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVI, p. 496-500, et t. XIX, p. 84.

Rues et Maisons du vieux Moulins, eaux-fortes, par A. Queyroy. Paris, Édouard Rouveyre, 21 planches in-fol. tirées sur papier vergé. Prix : 25 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XIX, p. 84, et t. XXI, p. 186-187.

Rues et Maisons du vieux Vendôme, eaux-fortes, par A. Queyroy. Paris, Édouard Rouveyre, 18 planches in-fol. tirées sur papier vergé. Prix : 25 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXIV, p. 194-195.

Château-Gontier et ses environs. Texte par MM. le comte de Falloux, R.-P. dom Piolin, le comte de Nogent, Godard-Faultrier, A. Lemarchand, V. Pavie, etc. Paris, Lemerre, 1871; in-4 de 120 pages, avec 30 eaux-fortes, par Tancrède Abraham.

Tiré à 350 exemplaires. Les planches ont été détruites après le tirage.

Notice iconologique des dessins, vignettes et portraits qui font l'ornement d'un exemplaire des œuvres complètes de Voltaire, édition Beuchot, 72 vol. in-8. Paris, Fontaine, 1872; in-8 de 36 pages.

Éloge de la Folie, d'Érasme, traduit par Victor Develay et accompagné des dessins de Hans Holbein. Paris, librairie des bibliophiles, 1872; in-8 de *h*, XLII, et 207 pages, avec 83 dessins originaux de Holbein, photographiés sur bois et gravés par M. Knauss. Prix : sur papier vélin à la forme, 30 fr.

Tiré à 500 exemplaires sur papier vélin à la forme, 30 sur papier de Chine, 15 sur Whatman, 4 sur parchemin, 4 sur peau de vélin.

Il a été fait, en outre, un premier tirage sur papier de Chine en feuillets séparés, à 50 exemplaires, des dessins de Hans Holbein.

Voir dans ce même volume, p. 263-272, un article de M. Champfleury.

Histoire de la caricature moderne, par Champfleury. 2e édition très-augmentée. Paris, Dentu, 1871; in-8 de XX et 323 pages, avec une gravure coloriée et de nombreuses vignettes dans le texte. Prix : 5 fr.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XX, p. 581.

Voir aussi la *Chronique des Arts* du mois de mars 1866, p. 70.

Souvenirs des Pyrénées, dessinés d'après nature par Eugène Ciceri. Vues, sites pittoresques, description et histoire. Paris, Cournol, 1871; album grand in-fol. de 60 dessins avec texte explicatif. Prix : 100 fr.

Galerie théâtrale, ou Collection de portraits en pied des principaux acteurs et actrices qui ont illustré la scène française depuis 1552 jusqu'à nos jours, gravés par les plus célèbres artistes, avec Notices biographiques. 1re livraison. Paris, Barraud, 1872; in-4 de 24 pages avec 6 gravures.

On annonce 24 livraisons à 6 fr. l'une.

Origine des Cartes à jouer, recherches nouvelles sur les Naïbis, les Tarots et sur les autres espèces de cartes, par R. Merlin. Paris, Rapilly; in-4 de VIII et 144 pages, avec 73 planches. Prix : 40 fr.

## VII. — ARCHÉOLOGIE.

### Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Essai de chronologie archéologique, par F.-A. Forel, docteur et professeur à Lausanne. Genève, H. Georg, 1871; in-8 de 32 pages.

Tableaux archéologiques. Styles de l'antiquité. Architecture égyptienne, indoue, chinoise, assyrienne, druidique, cyclopéenne, grecque, étrusque et romaine, par C.-D. Vincent, architecte. Paris, Alf. Cerf, 1872;

atlas de 15 feuilles grand raisin. Prix : 12 fr. 50 c.

Deux peintures de vases grecs de la nécropole de Kameiros, expliquées par W. Frœhner. Paris, Baur et Detaille, 1871 : in-4 de 19 pages, avec 3 planches et une vignette.

Friedrichs. Kleinere Kunst und Industrie im Alterthume. Dusseldorf, Buddeus, 1872; 2 vol. in-8.

Aspasie de Milet. Étude historique et morale, par L. Becq de Fouquières. Paris. Didier, 1872; in-18 de viii et 370 pages. Prix : 3 fr. 50 c.

Voir le *Bulletin bibliographique* de la *Gazette des Beaux-Arts,* 1er mars 1872, numéro 177.

Voyage d'exploration à la mer Morte, à Pétra et sur la rive gauche du Jourdain, par M. le duc de Luynes, membre de l'Institut. Ouvrage posthume publié par ses petits-fils, sous la direction de M. le comte de Vogüé, membre de l'Institut. 1re, 2e et 3e livraisons. Paris, Arthus Bertrand, 1871; in-4 de 15 planches.

On annonce 4 forts volumes in-4, avec figures dans le texte, qui paraîtront par demi-volume. Ils seront accompagnés de 3 atlas du même format, comprenant environ 110 planches gravées, et publié par livraisons de 5 planches, du prix de 6 fr. l'une.

Pompéi, les Catacombes, l'Alhambra. Étude à l'aide des monuments de la vie païenne à son déclin, de la vie chrétienne à son aurore, de la vie musulmane à son apogée, par G.-B. de Lagrèze, conseiller à la Cour d'appel de Pau. Paris, F. Didot, 1871; in-8 de 496 pages, avec 95 figures dans le texte.

Rome, description et souvenirs, par Francis Wey. Paris, Hachette, 1872; grand in-4 de iv et 704 pages, avec 346 gravures sur bois et un plan de Rome gravé sur acier. Prix : 50 fr.

A paru par fragments dans le *Tour du Monde.*

Rome souterraine d'après les découvertes de M. de Rossi dans les Catacombes et particulièrement dans le cimetière de Calliste, par J. Spencer Northcote et W.-A. Brownslow; traduit de l'anglais avec des additions, et des notes, par Paul Allard, et précédé d'une Introduction par M. de Rossi. Paris, Didier, 1872; grand in-8, avec 62 gravures dans le texte, 20 chromolithographies, plusieurs *fac-simile* d'inscriptions et une carte du cimetière Calliste. Prix : 25 fr.

Compte rendu de la Commission impériale archéologique de Saint-Pétersbourg pour 1869. Leipzig, Woss, 1872; in-folio avec atlas.

Rapport sur une excursion archéologique, par M. Chollet, secrétaire général de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau. 1871; in-8 de 15 pages.

Extrait des *Mémoires* de la Société, 1871.

Note sur une sépulture antique découverte au Mas-d'Agen, en Camargue, par M. Ed. Flouest. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1871; in-8 de 15 pages avec une planche.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1869-1870.

Histoire de l'Hôtel-Dieu de Beaufort-en-Vallée (1412-1810), par J.-R. Denais, membre de la Commission archéologique de Maine-et-Loire. Angers, Lachèse; Paris, Didron, 1871; in-8 de 180 pages.

La ville de Charmes-sur-Moselle, aux xvie et xviie siècles. Notice historique et archéologique d'après des documents originaux et inédits, dessins, fac-similés, autographes, etc., par J. Renauld, avocat. Nancy, Husson-Lemoine; Wiener, 1871; in-8 de iv et 242 pages.

En fouillant le sol. Petites études d'archéologie locale. Nikè; Une fête à Cimiez en 262; Le dernier jour de Cimiez, par F. Brun, architecte. Nice, Gauthier, 1872; in-8 de 28 pages.

Le Cicerone génevois. Monuments et promenades. Genève, Carey frères, 1871; in-16 de 44 pages.

Guide du visiteur dans l'église de l'abbaye royale d'Hautecombe (Savoie). 2e édition. Lons-le-Saulnier, Damelet; Lyon, Josserand, 1871; in-18 de 71 pages avec plan.

Sépultures du cimetière mérovingien de Liverdun (Moselle), par M. Charles Cournault. Nancy, Crépin-Leblond, 1872; in-8 de 23 pages, avec planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*

Mémoire sur l'église de Mézières, par M. Couty, architecte, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1871 ; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Bulletin monumental,* publié à Caen par M. de Caumont.

Découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard, pendant l'année 1869, par M. Eug. Germer-Durand, bibliothécaire de la ville de Nîmes. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1871; in-8 de 84 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1869-1870.

Guide aux monuments de Nîmes et au pont du Gard, par E. Boucoiran. Nîmes, Lafare et vve Attenoux, 1871; in-12 de 72 pages, avec 8 gravures à deux teintes et le plan de Nîmes.

Un canon de bronze du siége d'Orléans en 1428, par F. Parenteau, conservateur du Musée archéologique de Nantes. Nantes, Forest et Grimaux, 1871 ; in-8 de 12 pages, avec 1 planche.

Itinéraire des ruines de Paris. Notices historiques sur les monuments incendiés. Paris, Alcan-Lévy, 1871 ; in-16 de 84 pages, avec des figures sur bois.

Les tombes royales de Saint-Denis. Histoire et nomenclature des tombeaux, extraction des cercueils royaux en 1793, ce qu'ils contenaient, les Prussiens dans la basilique en 1871, par Georges d'Heylli. Paris, Jouaust, 1872; in-12 de VIII et 274 pages, avec 2 lithographies. Prix : 3 fr.

Mis en vente à 500 exemplaires.

Histoire de saint Memmie. Verrières historiques de la chapelle du petit séminaire de Saint-Memmie-lez-Châlons, expliquées d'après les plus anciens documents, par M. l'abbé Lucot. Châlons, Martin, 1872 ; in-8 de 26 pages.

Notice de la fondation de l'église paroissiale de Sainte-Anne, à Roanne, par Édouard Jeannez. Lyon, Brun; Roanne, Durand, 1871 ; in-8 de 47 pages avec planches.

Tivoli et Subiaco, ou la Villa d'Horace et le berceau de l'ordre bénédictin. Souvenir de voyage, par l'abbé Azaïs, membre de l'Académie du Gard. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1871 ; in-8 de 27 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1869-1870.

Note sur des constructions anciennes récemment mises à découvert dans la ville de Toulouse, par M. Esquié. Toulouse, Rouget frères et Delahaut, 1872; in-8 de 19 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences de Toulouse*, 3e série, t. III.

Fêtes populaires au XVIe siècle dans les villes du nord de la France et particulièrement à Valenciennes (1547-1548); publiées d'après les manuscrits de Noël Le Boucq, surintendant de l'artillerie, et de sire Simon Le Boucq, écuyer, prévôt de Valenciennes, par Félix Brassart, Douaisien. Douai, Crépin, 1872; in-8 de 38 pages.

Extrait des *Souvenirs de la Flandre wallonne*, t. II, année 1871, tiré à part aux frais du chevalier Amédée Le Boucq de Ternas, ancien élève de l'École des chartes, à 35 exemplaires numérotés et paraphés.

Histoire de la caricature au moyen âge, par Champfleury. Paris, Dentu, 1871; in-18 de XX et 270 pages, avec un frontispice colorié et 110 gravures dans le texte. Prix : 5 fr.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 511-515, un article de M. Louis Desprez.

## VIII. — NUMISMATIQUE.

### Sigillographie.

Comptes rendus de la Société française de numismatique et d'archéologie. Tome II. Année 1870. Paris, 58 rue de l'Université, 1872, in-8 de 472 pages.

Mémoire sur les monnaies datées des Séleucides, par M. de Saulcy, membre de l'Institut. Paris. Adr. Le Clerc, 1872; grand in-8 de 97 pages.

Publication de la Société française de numismatique et d'archéologie.

Choix de Monnaies grecques de M. E. Imhoff-Blumer. 1871; in-f° avec 9 planches. Prix, cartonné : 12 fr. 50.

Recherches sur les monnaies mérovingiennes de Touraine, par M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Paris, Bibliothèque et Cercle de la Numismatique, 58 rue de l'Université, 1872; in-8 de 51 pages, avec une carte.

*Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie.*

Monnayage de Jean IV, dit le captif, duc de Bretagne, premier compétiteur de Charles de Blois. Étude historique sur la numismatique bretonne, par M. Lecoq-Kerneven. Paris, Bibliothèque et Cercle de la Numismatique, 58 rue de l'Université, 1872 ; in-8 de 15 pages.

Imitation des Monnaies au type Esterlin frappées en Europe pendant le XIIIe et le XIVe siècle, par J. Chautard, professeur à la Faculté des sciences de Nancy. 1er et 2e fascicules. Nancy, Sordoillet et fils, 1871 ; in-8 de XXVI et 484 pages, avec 36 planches.

Numismatique féodale du Dauphiné. Pièces inédites, par G. Vallier. Grenoble, Maisonville et fils, 1871 ; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, tiré à 100 exemplaires, dont 20 sur papier de Hollande.

Archives de l'empire. Inventaires et documents publiés par ordre de l'Empereur. Collection de sceaux, par M. Douët-d'Arcq, sous-chef de section aux Archives de l'Empire. Paris, Plon, 1867-1872, 2 vol. in-4 à 2 colonnes.

L'Inventaire des sceaux formera 3 volumes.

Deux sceaux inédits du XVIe siècle, par M. de Rochambeau, correspondant du ministère. Vendôme, Lemercier et fils, 1871; in-8 de 8 pages avec figures.

## IX. CURIOSITÉ.

### Céramique. — Mobilier. — Tapisseries Armes. — Costumes. — Livres, etc.

Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance, par Jules Labarte, membre de l'Institut (2e édition), tome I. Paris, Vve A. Morel, 1872 ; in-4 de VII et 445 pages, avec 32 planches.

On annonce 3 volumes.

Histoire de l'ornement russe du xe au xvie siècle, d'après les manuscrits. Texte historique et descriptif par M. V. de Boutowski, directeur du Musée d'art et d'industrie de Moscou. Paris, Vve A. Morel, 1872; 4 livr. de 50 planches chacune, savoir : 25 planches en chromo-lithographie, reproduction en fac-similé des peintures des manuscrits; et 25 planches de motifs d'ornement imprimées à trois teintes. Prix : 400 fr.

Les merveilles de la céramique, ou l'Art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, par A. Jacquemart. 2e édition. 3e partie. Occident. (Temps modernes). Paris, Hachette, 1872; in-18 de VII et 375 pages, avec 49 vignettes sur bois et 383 monogrammes. Prix : 2 fr. 25.

*Bibliothèque des merveilles.*

Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 1re période, t. XXI, p. 590; t. XXII, p. 31-39; t. XXIV, p. 607; 2e période, t. I, p. 574; t. IV, p. 532; et la *Chronique des Arts* du 12 janvier 1868, page 5.

De la poterie gauloise. Étude sur la collection Charvet, par Henri du Cleuziou. Paris, J. Baudry, 1872; in-8 de 313 pages, avec vignettes.

Céramique révolutionnaire. L'Assiette dite à la guillotine, par Gustave Gouellain. Paris, Jouaust, 1872; in-8 de 45 pages, avec une planche en couleur. Prix : 5 fr.

Manière de restaurer soi-même les faïences, porcelaines, cristaux, marbres, terres cuites, grès, biscuits, émaux, etc.; suivie de la restauration des ouvrages en laque de Chine et du Japon et des procédés pour blanchir, teindre et ramollir l'ivoire. Ouvrage indispensable aux amateurs pour l'entretien de leurs collections, par Ris-Paquot, artiste-peintre. Paris, Delaroque, l'auteur, rue de Beauvais 126, 1872; in-18 de 120 pages, avec 9 planches en couleur. Prix : 7 fr.

Mémoire au sujet des vitraux anciens. État où ils se trouvent après le siége, dans les églises de Paris. Adressé à M. le préfet de la Seine par M. Lafaye. Paris, impr. Pougin, 1871; in-8 de 104 pages.

Diamants et pierres précieuses, par Louis Dieulafait. Paris, Hachette, 1871; in-18 de III et 330 pages, avec 130 vignettes. Prix : 2 fr.

*Bibliothèque des merveilles.*

Nécessité de la liberté du titre de la bijouterie française, par E. Franck de Préaumont. Paris, imp. de Lefebvre, 1871; in-16 de 16 pages.

Patrons de broderies, dentelles et guipures du XVIe siècle. Fac-similés des éditions originales avec une Introduction par Hippolyte Cocheris, conservateur à la bibliothèque Mazarine. Paris, librairie de *l'Écho de la Sorbonne*, 7 rue Guénégaud, 1872; in-8 de 160 pages avec 120 figures. Prix : 7 fr. 50, sur papier mécanique; 10 fr. sur papier de Hollande.

Album des ouvrages de dames. Manuel encyclopédique de tous les travaux à l'aiguille, par Mme E. Bougy. Paris, 1872; in-18 de VIII et 211 pages, avec 300 vignettes explicatives.

Catalogue des livres d'architecture et sur les beaux-arts, livres à figures, sciences et arts, archéologie, numismatique, belles-lettres et histoire, provenant de la bibliothèque de feu M*** (Fontaine), ancien architecte. Paris, A. Aubry, 1872; in-8 de 72 pages.

557 numéros.

Catalogue d'une belle et précieuse collection de livres, reliures anciennes en maroquin, reliures de Derome, Pasdeloup, Bradel, Bozérian, Purgold, Thouvenin, Bauzonnet, Duru, Capé, Niédrée, Ottmann-Duplanil, Kœhler, etc.; provenant de la bibliothèque de feu M. Louis Petitot. Paris, Thorin, 1872; in-8 de 77 pages.

## X. — BIOGRAPHIES.

Homes, Haunts and Works of Rubens, Van Dyke, Rembrandt and Cuype the Dutch Genre-Painters, Michael Angelo and Raffaelle : being a Series of Art Rambles in Belgium, Holland and Italy, by Frederick-William Fairholt. London, Virtue, 1871 ; in-8 pp. 274, with 133 wood engravings. Cloth, 12 s.

Exposé de la vie et des œuvres...

Voyez plus haut, à la division SCULPTURE : *Les statuettes dites de terre de Lorraine...*

English Artists of the present Day. Essays by J. Beavington Atkinson, Sydney Colvin, F.-G. Stephens, Tom Taylor, and John L. Tupper. London, Longmans, Green and Co's, 1872; in-f°, with 13 Photographs after original Designs. Cloth 21 s.

Le sculpteur danois Vilhelm Bissen, par Eugène Plon, membre de l'Académie royale des beaux-arts de Copenhague. 2e édition. Paris, Plon, 1871; in-12 de 144 pages, avec 4 dessins exécutés par F. Gaillard et gravés sur bois par M. Carbonneau.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 534. Voir un article de la *Chronique des Arts* du 24 juillet 1870.

André Boulle, ébéniste de Louis XIV, par M. Charles Asselineau. 3e édition, entièrement revue et complétée par de nouveaux documents. Paris, P. Rouquette, 1872; plaquette in-8. Prix : 6 fr.

Tiré à 76 exemplaires, savoir : 2 sur peau de vélin, 4 sur papier de Chine, 70 sur papier vergé.

Benvenuto Cellini. La vita, scritta per lui medesimo, emendata ad uso della costumata gioventù, per cura di J. Gobio C. R. Barnabita. Torino, tipografia di san. Francesco di Sala, 1871; due volumi in-32. Prezzo, lira 1.

Memoir of Robert Chambers, with autobiographical Reminiscences of William Chambers. London, 1872; post 8 de 330 pages. Prix : 3 s., 6 d.

Funérailles de Félix Duban, architecte du gouvernement, membre de l'Académie des Beaux-Arts, etc. Rédigé sur l'invitation de la Commission générale des funérailles et du monument de Félix Duban, par César Daly, secrétaire de la Commission et ancien élève de Félix Duban. Paris, Ducher, 1871; in-8 de 52 pages.

Claude Gelée dit le Lorrain, par M. E. Meaume. Nancy, Crépin-Leblond, 1872; in-8 de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.
Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVII, p. 166, et les 2 volumes de *Tables*.

Michel-Ange, ou le plafond de la chapelle Sixtine, par M. L. Penchinat, membre de l'Académie du Gard. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1871; in-8 de 23 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1869-1870.

Antoine-Léon Morel-Fatio, par Richard Cortambert. Paris, imp. de Martinet, 1872; in-8 de 6 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société de géographie*, décembre 1871.

Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance, par Charles Clément. Paris, Didier, 1872; grand in-8 de 447 pages, avec 30 gravures, exécutées par G. Arosa, d'après le procédé de Tessier du Motay. Prix : 25 fr.

Tiré à 300 exemplaires. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. II, p. 377-407 495-511; t. III, p. 14-46, 152-169, 214-245, 329-351, 418-436,542-551; t. IV, p. 89-112.

Documents inédits sur Pierre Puget, publiés par M. Octave Teissier. Toulon, impr. de Laurent, 1871; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société académique du Var*.
Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVIII, p. 193-216, 308-335; t. XIX, p. 218-247, 403-426; t. XX, p. 255-271, 340-361; t. XXI, p. 157-183, 444-457; et t. XXII, p. 63-77. Consulter aussi les deux volumes de Tables au mot : PUGET.

Souvenirs sur Théodore Rousseau, par Alfred Sensier. Paris, L. Techener, Durand-Ruel, 1872; grand in-8 de III et 394 pages, avec un portrait photographié, plus XVI pages, contenant une Conférence sur le paysage. Prix : 8 fr.

On annonce : Œuvre ou Catalogue des tableaux et études de Théodore Rousseau, par le même auteur. Voir plus loin à la division PHOTOGRAPHIE. Voir aussi la *Chronique des Arts* du 31 mars 1872, p. 201-202.

Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Notice sur Victor Schnetz, par M. Beulé, secrétaire perpétuel, lue dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts le 18 novembre 1871. Paris, Firmin Didot, 1871; in-4 de 28 pages.

Léon Vaudoyer, architecte du gouvernement, membre de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Institut de France, inspecteur général des édifices diocésains, par Henri Révoil, architecte diocésain. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1872; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Messager du Midi*, 14 février 1872.

Étude artistique à la mémoire de J.-B. Vibert, ancien directeur des Musées et des Écoles industrielles de la ville du Puy en Velay, par Louis Jouve, artiste peintre. Le Puy, Marchessou, 1871; in-4 de 34 pages.

Extrait du *Journal de la Haute-Loire*.

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes :
BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (Émile), auteur de travaux sur l'art et les artistes, nº du 10 décembre 1871;
DEBON (François-Hippolyte), peintre, 17 mars 1872;
DESPLÉCHIN (Edmond), décorateur, 7 décembre 1871;
FIERLANT (de), sculpteur, 25 février 1872;
GRANGEDOR (Jules Joly, dit), collaborateur de la *Gazette*, peintre, écrivain, professeur et conférencier, 10 décembre 1871;
GUIGOU (Paul-Camille), peintre de paysages, 31 décembre 1871;
HEIZLER (Hippolyte), sculpteur parisien d'animaux, 4 février 1872;

Julien (Bernard-Romain), peintre et lithographe, auteur d'un grand nombre de modèles de dessin, 17 décembre 1871 ;
Kranner (Joseph), statuaire autrichien, 25 février 1872;
Lanno (François-Gaspard-Aimé), sculpteur 14 janvier 1872;
Lanoue (Félix-Hippolyte), peintre de paysages, prix de Rome de 1841, 4 février 1872;
Legrip (Frédéric), peintre rouennais, 17 décembre 1871 ;
Lehmann (Auguste), graveur et peintre lyonnais, 21 janvier 1872 ;
Lévis (Siméon), peintre, 14 avril 1872 ;
Massénot (Charles), peintre, professeur à l'École des Beaux-Arts et au Lycée de Dijon, 31 décembre 1871 ;
Morse (Samuel), peintre et physicien américain, 14 avril 1872;
Pinel (Ernest), élève de l'École de Lyon, curieux, 10 décembre 1871 ;
Przezdziecki (le comte Alexandre), archéologue polonais, 31 mars 1872;
Riocreux (Denis-Désiré), conservateur du Musée céramique de Sèvres, 10 mars 1872;
Robert (Aurèle), peintre, frère de Léopold, 31 décembre 1871 ;
Rondier (René-François), archéologue et numismatiste, 28 avril 1872;
Troyon (Mme), mère du paysagiste, 14 avril 1872;
Vaudoyer (Léon), architecte, membre de l'Institut, 18 février 1872.

## XI. — PHOTOGRAPHIE.

Procédés de photographie au charbon, aux encres d'impression et aux sels d'argent. Catalogue initiateur de A. Marion. Paris, 1872; in-8 de 118 pages.

La Photographie appliquée aux études géographiques, par Jules Girard. Paris, Savy, 1871 ; in-18 de 83 pages, avec 20 gravures dans le texte. Prix : 1 fr. 50 c.

Homely Scenes from Great Painters, by Godfrey Wordsworth Turner. London, Cassell, 1871 ; 4° pp. 126, with 24 full-page Photographs by the Woodbury process. Cloth : 15s.

Reproductions of celebrated engravings, introduced by critical and explanatory letterpress from the pen of Mr. Godfred Turner, of the *Daily Telegraph*.

Reproductions des plus célèbres peintures, aquarelles et dessins de Théodore Rousseau, par Adolphe Braün, par le procédé inaltérable dit au charbon. Paris, A Braün, rue Auber 1.

## XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Encyclopédie d'architecture, Revue mensuelle des travaux publics et particuliers. 2e série, publiée sous la direction d'un comité d'architectes et d'ingénieurs. 1re année, n° 1 et 2. Paris. Vve A. Morel et Ce, 1871 ; in-4 de 16 pages à 2 colonnes, avec 8 planches.

Paris : 40 fr. par an; départements : 45 fr.

Gazette des architectes et du bâtiment, annuaire de l'architecte et du constructeur. 2e série. 1re année, n° 1, 5 janvier 1872. Paris, impr. de Jouaust, 1872; in-8 de 16 pages.

Bimensuelle.

Journal de la photographie, revue de l'art français et étranger. 1re année, n° 1, novembre 1871. Paris, rue de Seine, 13, 1871; in-8 de 16 pages.

Mensuel. — Un an 6 francs.

Journal des autographes, l'art de juger les hommes par leur écriture, feuille consacrée aux curieuses révélations de la graphologie, 1re année, n° 1. 4 novembre 1871. Paris, 16, rue du Croissant, 1871; in-fol. de 4 pages à 2 colonnes.

Hebdomadaire. — Un an 8 fr.; six mois, 4 fr.; un numéro, 0,15 c.

Paris - Artiste, Courrier hebdomadaire des Arts; Petites-Affiches de la Curiosité. Rédacteur en chef M. A. Bonnin, Administrateur M. Aimé Dolfus. 1re année, n° 1, jeudi 4 janvier 1872. Paris, 18, rue Favart, 1872; in-4 de 8 pages.

Hebdomadaire. — Un an : Paris, 20 fr.; départements, 24 fr.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 7 janvier 1872, p. 50.

PAUL CHÉRON



# TABLE DES MATIÈRES

## JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1872.

QUATORZIÈME ANNEE. — TOME CINQUIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

## TEXTE

### 1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.


| | | Pages. |
|---|---|---|
| Charles Blanc, membre de l'Institut | GRAMMAIRE DES ARTS DÉCORATIFS POUR FAIRE SUITE A LA GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN (5e article) | 5 |
| Louis Decamps | UN MUSÉE TRANSATLANTIQUE (1er article) | 33 |
| Alfred Darcel | LES MUSÉES, LES ARTS ET LES ARTISTES PENDANT LA COMMUNE (3e article) | 41 |
| Paul Mantz | HENRI REGNAULT | 66 |
| Louis Desprez | A PROPOS D'UN CATALOGUE DE LIVRES | 84 |
| A. Gruyer | LE DRAME DU VÉSUVE | 90 |
| J. Houdoy | LES FAÏENCES DE PHILIPPE LE HARDI | 93 |


### 1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.


| | | |
|---|---|---|
| Édouard Fournier | LES PALAIS BRULÉS (3e article) | 97 |
| C. de C | VUE GÉNÉRALE DE L'ART CHINOIS (1er article) | 108 |
| Édouard de Beaumont | DEUX MOBILIERS D'AUTREFOIS | 129 |
| Alfred Darcel | LES MUSÉES, LES ARTS ET LES ARTISTES PENDANT LA COMMUNE (4e article) | 140 |

| | | Pages |
|---|---|---|
| Émile Galichon | Les Dessins de Mantègne | 151 |
| Duranty | La Caricature et l'Imagerie pendant la guerre de 1870 — 1871, en Allemagne, en France, en Belgique, en Italie et en Angleterre (1er article) | 155 |
| A. Lecoy de la Marche | L'Académie de France a Rome, d'après la Correspondance de ses Directeurs (9e article) | 173 |
| Alfred Darcel | Les Tapisseries de haute lisse. Histoire de la fabrication lilloise, par M. Jules Houdoy | 180 |

## 1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

| | | |
|---|---|---|
| Un Amateur | A propos d'un Portrait politique | 185 |
| C. de C. | Vue générale de l'art chinois (2e et dernier article) | 191 |
| Alfred Darcel | Les Musées, les Arts et les Artistes pendant la Commune (5e article) | 210 |
| Henri Lavoix | Les Portraits de Molière | 230 |
| René Ménard | Institution de South Kensington (1er article) | 251 |
| Champfleury | Éloge de la Folie, d'Érasme | 263 |

## 1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

| | | |
|---|---|---|
| E. Beulé, membre de l'Institut | Journal de mes fouilles (1er article) | 273 |
| F. de Tal | Curiosités du musée d'Amsterdam, fac-simile d'estampes de maîtres inconnus du xve siècle, édités par M. J.-W. Kaiser | 296 |
| Émile Maruéjouls | Encore un mot a propos du Cenacolo de San-Onofrio | 299 |
| Édouard Fournier | Les palais brulés (4e article) | 309 |
| Duranty | La Caricature et l'Imagerie en Europe pendant la guerre de 1870-1871 (2e article) | 322 |
| Émile Galichon | Les dessins du Parmesan | 344 |
| Eugène Müntz | Les Monuments d'art détruits a Strasbourg | 349 |

## 1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

| | | |
|---|---|---|
| Charles Clément | Léopold Robert, d'après sa Correspondance inédite (1er article) | 361 |

| | | Pages. |
|---|---|---|
| Paul Mantz | La Galerie de M. Maurice Cottier | 375 |
| Alfred Darcel | Les Musées, les Arts et les Artistes pendant la Commune (6e article) | 398 |
| Alfred Michiels | L'Abbaye de Westminster | 419 |
| Louis Decamps | Un Musée transatlantique (2e article) | 434 |
| René Ménard | Le Cercle des Beaux-Arts. — Exposition de Dessins et Aquarelles de M. Français | 438 |
| J. Aquarone | A propos d'un tableau de Compiègne attribué a Jean Cousin par M. A.-F. Didot | 445 |

## 1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

| | | |
|---|---|---|
| Paul Mantz | Salon de 1872 (1er article) | 449 |
| Alfred Darcel | Les Musées, les Arts et les Artistes pendant la Commune (7e et dernier article.) | 479 |
| E. Beulé, membre de l'Institut | Journal de mes fouilles (2e et dernier article.) | 491 |
| J. Houdoy | Marguerite d'Autriche. — L'Église de Brou. — Les Artistes de la renaissance en Flandre | 515 |
| Paul Chéron | Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-Arts et la curiosité pendant le premier semestre de l'année 1872 | 519 |

# GRAVURES

## 1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement d'après Pénicaud. Dessin de M. Loizelet, gravure de Mlle Hélène Boetzel........ 5
Corsage décolleté en rond........ 16
Corsage décolleté carrément........ 16
Corsage Odette........ 17
Corselet et basques........ 17
Dolman; manches page........ 19
Collerette Médicis........ 20
Col cassé et basques postillon........ 21
Col Gabrielle; manches bouillonnées........ 21
Ceinture odalisque; robe à traîne, volants froncés........ 23
Moblot........ 29
Watteau; manches à sabot, ruche marquise........ 30

Ces onze bois dessinés par M. E. Préval, gravés par M. L. Dumont.

Lettre N tirée d'un livre français du xvie siècle........ 33
Portrait de Jacob van Veen, peint par Marten van Heemskerck, eau-forte de M. Jules Jacquemart. Gravure tirée hors texte........ 34
Cul-de-lampe dessiné par M. U. Parent, gravé par M. Grout........ 40
Lettre Q de l'école française du xvie siècle........ 41
Lettre L, école italienne........ 66
La loggia des Farnèse. Dessin de H. Regnault, gravure de M. Hildebrandt........ 73
Les domestiques des cardinaux. Dessin du même, gravure de M. A. B........ 77
La Salomé, de Henri Regnault, eau-forte de M. P. Rajon. Gravure tirée hors texte........ 78
Écusson de Jacques-Auguste de Thou........ 84
Reliure d'un « Recueil d'estampes » d'après les tableaux de la Ligue de Perissin et Tortorel, exemplaire ayant appartenu à Jacques-Auguste de Thou. Dessin de M. Montalan, gravure de Mlle Hélène Boetzel........ 87
Un atelier de reliure au xvie siècle, d'après une estampe de Josse Amman. Dessin de M. Loizelet........ 89

## 1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré des Heures de Guillaume Roville........ 97
Cul-de-lampe d'après une gravure du xvie siècle........ 107

Pages.
Décor d'un vase chinois ... 108
Kong-fou-tseu, reproduit par M. Pilinski, d'après un dessin de Gigoux ... 111
Si-wang-mou, déesse du pêcher Fan-Tao, emblème de longévité ... 114
Phénix de bon augure ... 116
Dragon à quatre griffes ... 119
Laque noir à dessins d'or en relief. Dessin de M. J. Jacquemart, gravure de M. Hotelin ... 121
Maison d'un lettré, en Chine. Dessin de M. Léon Gaucherel, gravure de M. L. Chapon ... 123
Une représentation théâtrale dans la grande rue de Péking. Dessin de M. Loizelet. 125
Mou-chang-niang, déesse de la mer et protectrice des navigateurs ... 128
Cartouche dans le goût du XVIIIe siècle ... 129
Buste de la Du Barry par Pajou (Musée du Louvre), gravé par M. Morse. Gravure tirée hors texte ... 134
Cul-de-lampe emprunté à un livre de Dorat, XVIIIe siècle ... 139
Lettre A de l'école française du XVIe siècle ... 140
Bacchus. Réduction d'une estampe de Mocetto. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh ... 151
Triton combattant, figure tirée d'une estampe d'Andrea Mantegna. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain ... 153
Croquis de Mantegna, gravé en fac-simile par M. Baudran. Gravure tirée hors texte (Collection É. Galichon) ... 154
Saint Longin, figure tirée d'une estampe d'Andrea Mantegna. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Guillaume ... 154
Lettre L de l'école française du XVIe siècle ... 155
Rosalinde et le turco ... 158
Le roi des aulnes ... 160
Surprise de la grande nation ... 161
Bismarck au lit le matin de Sedan ... 162
La Ville de Paris ... 165
La capitulation de Paris ... 168
Ces six gravures reproduites par M. Kreutzberger.
Cul-de-lampe d'après une estampe rare de Marc de Bye ... 172
Lettre V empruntée à un livre italien du XVe siècle ... 173

## 1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Cadre italien en fer damasquiné d'or, XVIe siècle. Dessin de M. Delange, gravure de M. Boetzel ... 185
Figure chinoise en lapis-lazuli ... 191
Pou-Tai, le dieu du contentement. Dessin de M. Jules Jacquemart, gravure de M. Pannemaker ... 193
Pi-tong. Dessin du même, gravure de M. Hotelin ... 195
Le poëte dramatique; dessin de M. Mariani, gravure de M. Piaud ... 197
Vase chinois à anses. Dessin de M. Loizelet ... 198

Pages

Vase du district de Tching-Ling. Dessin de M. Castelli, gravure de M. Pannemaker ........ 199
Salle extérieure du temple de la lumière. Reproduction en fac-simile par M. A. Durand ........ 202
Fleurs ornant le pied d'un vase chinois. Dessin de M. Albert Jacquemart, gravure de M. Lavieille ........ 205
Ivoire et céladons; eau-forte de M. J. Jacquemart. Gravure tirée hors texte ........ 206
Figurine chinoise en pierre de lard ........ 209
Lettre L de l'école française, XVIe siècle ........ 210
Lettre A tirée d'un livre français du XVIe siècle ........ 230
Molière, d'après le portrait de la Comédie-Française, dessiné et gravé à l'eau-forte par M. Gilbert. Gravure tirée hors texte ........ 234
Portrait de Molière en habit de Sganarelle, par Simonin. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. G. Perrichon ........ 237
Molière d'après un tableau du Théâtre-Français (1670). Dessin et gravure des mêmes ........ 242
Portrait de Molière par Mignard, gravé par Nolin en 1685 ........ 243
Portrait de Molière gravé par J. Cathelin d'après Mignard, tiré du cabinet de M. Molinier ........ 246
Portrait de Molière gravé par B. Audran d'après Mignard ........ 247

Ces trois portraits dessinés par M. Gilbert et gravés par M. Comte.

Cul-de-lampe d'après un dessin de Jean d'Udine ........ 250
Lettre B de l'école française, XVIe siècle ........ 251
Cul-de-lampe composé et dessiné par M. Claudius Popelin ........ 262
La Folie. — Ouvrière tissant. — L'Ivrogne. — Le Moine. — L'Évêque. — Le Coucou. — Le Maître d'école. — Le Roi et le Fou. — Distraction d'un saint personnage. — L'Astrologue. — La Vieille décrépite. — La Folie descendant de sa chaire. — Le Savant et le Fou ........ 263-272

Ces treize bois exécutés d'après des croquis à la plume d'Holbein.

## 1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Vue de l'Acropole d'Athènes. Dessin de M. Ulysse Parent, gravure de M. Sotain. 273
Lettre L tirée du *Songe de Poliphile* italien ........ 296
Une partie de cartes, fac-simile d'une estampe du XVe siècle. Gravure tirée hors texte ........ 298
Fragment d'un dessin de la collection Santarelli ........ 299
Dessin de Raphaël faisant partie de la collection des Uffizi ........ 304
Fragment du Cenacolo di via Faenza ........ 305

Ces trois bois dessinés par M. Bocourt, gravés par M. Sotain.

Lettre L criblée de l'école italienne du XVIe siècle ........ 309
Le uhlan. — Couché! mais j'ai fait mon lit! — L'armée allemande. — Paris assiégé. — Le retour du fiancé. — La seule manière d'entrer dans Paris. — Capitulation de Sedan ........ 322-343

Ces sept bois dessinés par M. Kreutzberger et gravés par M. Comte.

Femme assise ........ 344

Pages.
Femme tenant en main une Victoire........................................ 345
Diane chasseresse........................................................ 346

Ces trois bois, d'après les dessins du Parmesan (collection de M. Émile Galichon), par MM. Gilbert et Comte.

Fac-simile d'un dessin du Parmesan, gravé par M. Rosotte (Collection de M. Émile Galichon). Gravure tirée hors texte........................ 346
Cul-de-lampe tiré des arabesques de Raphaël, dessiné par M. Ulysse Parent, gravé par M. Midderigh........................................ 348
Vase gallo-romain découvert dans les environs de Strasbourg.............. 349
Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg...................... 358

## 1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré des *Évangiles* de Durrow (collége de la Trinité à Dublin, VIIe siècle). Dessin de M. Montalan, gravure de M. Comte.................. 361
Tête de bull-dog, d'après Géricault. (Collection de M. Maurice Cottier). Dessin de M. Feyen-Perrin, gravure de M. Boetzel.......................... 375
Portrait de Van den Heuvel, d'après Ovens (même collection). Dessin et gravure des mêmes.................................................. 377
Portrait de Fuzelier, d'après Louis David (même collection). Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Comte........................................ 383
Jeune tigre jouant avec sa mère, d'après Delacroix (même collection). Dessin de M. Feyen-Perrin, gravure de M. Boetzel.......................... 385
Hamlet au cimetière, d'après Delacroix (même collection). Dessin et gravure des mêmes.................................................. 387
Relais de chiens, d'après Decamps (même collection). Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Comte........................................ 390
Bataille des Cimbres, d'après Decamps (même collection), eau-forte de M. Cucinotta. Gravure tirée hors texte.................................. 390
Vacher sous bois, d'après Troyon (même collection), eau-forte de M. Lalanne. Gravure tirée hors texte........................................ 392
Petits musiciens ambulants, tableau de M. Eugène Feyen (même collection). Dessin de l'auteur, gravure de Mlle Hélène Boetzel...................... 394
Michel-Ange, bronze du XVIe siècle (même collection). Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Boetzel....................................... 396
L'âne, d'après Decamps (même collection). Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Comte.............................................. 397
Lettre A de l'école française du XVIe siècle............................. 398
Cul-de-lampe d'après une eau-forte de Pierre de Laer..................... 418
Lettre L tirée d'un livre français du commencement du XVIIe siècle........ 419
Vue du portail principal de l'église de Westminster...................... 425
Chapelle de Henri VII dans l'église de Westminster....................... 429
Tombeau d'Édouard le Confesseur dans la même église....................... 432
Le bourgmestre de Leyde et sa femme, d'après Carle de Moor, eau-forte de M. J. Jacquemart. Gravure tirée hors texte........................... 434

Pages.
Cul-de-lampe tiré d'un motif de la galerie d'Apollon au Louvre.................. 437
Lettre L d'après un manuscrit italien de la bibliothèque de Mathias Corvin..... 438
Paysage d'hiver, tableau de M. Français. Dessin de l'auteur, gravure de M. Louis.................................................. 441
Le temple de la Sibylle, à Tivoli, d'après une aquarelle de M. Français. Dessin de l'auteur, gravure de M. Paillard.................................. 443

## 1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Tête de page tirée d'une lithographie de Géricault. Dessin de M. Rajon, gravure de M. Boetzel.................................................. 449
Mort du duc d'Enghien, par M. J.-P. Laurens. Dessin de l'auteur, gravure de M. Boetzel.................................................. 461
Jeune fille gardant des vaches, par M. Jules Breton. Dessin de l'auteur, gravure de M. Boetzel.................................................. 465
Le Printemps de 1872, par M. Feyen-Perrin. Eau-forte de l'auteur. Gravure tirée hors texte.................................................. 467
La Danse du coq, par M. Brion. Dessin de l'auteur, gravure de M. Boetzel.... 469
Antonello de Messine et Giovanni Bellini, par M. Lechevallier-Chevignard. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.................................. 473
La Sortie du grand conseil, par M. Mouchot. Dessin de l'auteur, gravure de M. Boetzel.................................................. 475
Un Mariage au xviie siècle, par M. Jacomin. Dessin de l'auteur, gravure de M. Boetzel.................................................. 477
La Danse champêtre tirée d'un tableau de Watteau.............................. 478
Lettre L tirée d'un manuscrit français du xvie siècle.......................... 479
Chapiteau dorique. Dessin de M. Érard, gravure de M. Mouard.................. 491
Le temple de la Victoire Aptère.................................................. 493
Haut-relief de la Victoire Aptère.................................................. 507
Haut-relief de l'Acropole d'Athènes.............................................. 509
Les Propylées.................................................. 513
Ces quatre bois dessinés par M. E. Thérond et gravés par MM. Hotelin, Hurel et Sargent.

FIN DU TOME CINQUIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Directeur-gérant : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [888]



